CONSILIUL JUDEȚEAN
SIBIU

MUZEUL ASTRA

MUZEUL CIVILIZAȚIEI POPULARE TRADIȚIONALE ASTRA

1963
2013

CIBINIUM 2013

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

CONSILIUL JUDEȚEAN SIBIU
COMPLEXUL NAȚIONAL MUZEAL ASTRA

CIBINIUM
2013

Editura „ASTRA Museum"
Sibiu, 2013

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Coperta I - Afiş dedicat aniversării celor 50 de ani de Muzeu în Aer Liber semnat de Ştefan Orth

Colegiul de redacţie: acad. Paul NIEDERMAIER
dr. Ilie MOISE
drd. Valeriu Ion OLARU
drd. Mirela CREŢU
Valer DELEANU
drd. Maria BOZAN
drd. Ciprian Anghel ŞTEFAN
dr. Ovidiu BARON

Secretar de redacţie: dr. George TOMEGEA

Corecturi: dr. George TOMEGEA
drd. Maria BOZAN
drd. Mirela CREŢU

DTP (layout): Liliana OPRESCU

Adresa Editurii „ASTRA Museum"
Sibiu, 550182,
Piaţa Mică, nr. 11
Tel.: + 0269/202 400
Fax: + 0269/202 411
e-mail: office@muzeulastra.ro

Responsabilitatea pentru conţinutul articolelor revine în întregime autorilor.

© 2013, Toate drepturile sunt rezervate autorilor şi Complexului Naţional Muzeal ASTRA.
ISSN 1842-0249
ISSN-L 1842-0249

Editura „ASTRA Museum" este acreditată la CNCS (Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice) din anul 2011, categoria B, în domeniile: *Mituri, ritualuri, reprezentări simbolice, teologie şi studii religioase. Etnografie* şi *Arte vizuale. Arte performante. Muzee şi expoziţii. Muzică şi muzicologie, istoria muzicii.*

CUPRINS

MUZEUL CIVILIZAȚIEI POPULARE TRADIȚIONALE LA 50 DE ANI

Valeriu Ion OLARU | 11
Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului împlineşte 50 de ani
George TOMEGEA | 17
Expoziția aniversară *A ctitori A zidi... A deveni*

MUZEUL DE ETNOGRAFIE UNIVERSALĂ „FRANZ BINDER" LA 20 DE ANI

Maria BOZAN | 29
Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" şi cercetarea etnologică. Repere bibliografice în cadrul literaturii de specialitate
Le Musée d'ethnographie universelle "Franz Binder" et la recherche ethnologique. Repères bibliographiques dans le cadre de la littérature de spécialité
Angela HONDRU | 49
Donație de fotografie la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder": sărbători populare şi dansuri sacre japoneze
Fotography donation at "Franz Binder" Museum of Universal Ethnography: popular celebrations and japonese sacred dances
Marc CHESNEL | 61
La collaboration réussie entre le Cercle d'Action culturelle et européenne de Bordeaux et le Complexe national des musées ASTRA
Colaborare reuşită între Cercul de Acțiune Culturală şi Europeană din Bordeaux şi Complexul Național Muzeal ASTRA din Sibiu
Adriana Alejandra MARELLI | 69
Espacio mitológico-estético Mbya-Guaraní. Del pasado mitológico a la historia actual
Spațiul mitologico-estetic la Mbya Guarani. De la trecutul mitologic la istoria actuală
Georgeta STOICA | 81
Colecțiile etnografice africane Franz Binder, Orazio Antinori şi Giovanni Miani. Note pe marginea unui studiu comparat
The Franz Binder, Orazio Antinori and Giovanni Miani African Ethnographic Collections. Aspects concerning a comparative research
Maria BOZAN, Petru Ciprian CRIŞAN | 89
Recuperarea unei colecții fabuloase. Proiectul româno-italian de cercetare şi valorificare a Colecției „Franz Binder"
The Recovery of a Fabulous Collection. The Romanian-Italian project of Research and Turn to Account of the 'Franz Binder' collection
Gabriela MEDREA | 93
Impresii etnografice din călătoria în Altaiul siberian şi Kamchatka
Impressions ethnographique d'un voyage dans l'Altaï sibérien et le Kamchatka

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

STUDII ŞI ARTICOLE

Lucian ROBU, Adrian ALEXE | 101

Muzeul Tehnicii Populare şi prezenţa sa în discursul presei politice şi culturale: anii 1963-1983. Studii de caz

The Traditional Technical Museum and his presence relating to cultural and political journalistic image between 1963-1983. Selective case studies

Irmgard SEDLER | 113

Vom Naherholungsgebiet im „Jungen Wald" zum „Freilichtmuseum Bäuerlicher Technik" bei Sibiu/Hermannstadt

De la zona de agrement din „Dumbravă" la „Muzeul Technicii Populare" de lângă Sibiu

Ştefan PĂUCEAN | 137

Ilustrarea instalaţiilor cu roată hidraulică verticală pentru măcinat cereale, din cadrul Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA. Aspecte tehnico-funcţionale.

The presentation of the hydraulic installations with vertical wheel for grinding cereals in the ASTRA Museum of Traditional Folk Civilisation. Technical and functional aspects.

Marius-Florin STREZA | 153

Casa tradiţională din Şimon, judeţul Braşov. Un nou monument de arhitectură populară în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului

Traditional house from Şimon, Braşov County. One of the latest house reconstructed in the Open Air Museum from Dumbrava Sibiului

Valerie DELEANU | 161

Teleaga (căroaia) în Ţara Oltului

The Two-Wheel Cart in Ţara Oltului

Liviu VELŢAN | 193

Boştinăritul - un meşteşug pe cale de dispariţie în localitatea Sebeşu de Jos

The processing of bee-wax – a occupation obsolescent in Sebeşu de Jos

Adrian SCHEIANU, Liviu VELŢAN | 201

Practicile magice în satul din zona Maramureşului istoric. Studiu de caz: meşteroaia

The magical practices in Maramureş county. Case study: the witch-doctor

Delia VOINA | 209

Publicaţiile Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului

Les publications du Musée en Plein Air de Dumbrava à Sibiu

Nicolae Adrian ALEXE | 229

Port popular şi uniformă a statului într-un portret de nuntă din anii 1950-1952

Folk dress and state uniform in a wedding portrait of the years 1950-1952

Laurent CHRZANOVSKI | 235

Modes d'éclairage bruts et semi-bruts à travers les continents

Moduri de iluminat brute şi semi-brute în lume

Rodica Gabriela HERBEL | 253

Biserica de lemn din satul Pietroasa, comuna Suteşti, judeţul Vâlcea

The wooden church from Pietroasa, Vâlcea county

Horst KLUSCH | 261

300 de ani de la moartea vestitului aurar sibian Sebastian Hann – o descoperire senzaţională - cana „Daniela" – o capodoperă a maestrului

300 Jahre seit dem Tod des berühmten Hermannstädter Goldschmieds Sebastian Hann – eine sensationelle Entdeckung – die „Daniela" Kanne – ein Meisterstück

Daniela CHRZANOVSKI, Laurent CHRZANOVSKI | 267

Promovare şi studiul unui alt „muzeu în aer liber": Mărginimea Sibiului

Promotion and the study of another "Open Air Museum": Mărginimea Sibiului

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

CONSERVARE - RESTAURARE

Andrea Gabriela BERNATH | 275

Aspecte profesionale şi tehnice privind proiectul *Conservarea şi restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului.* Implicarea CePCoR-ului în cadrul proiectului

Professional and technical aspects of the project Conservation and restoration of the ethnographic heritage in ASTRA Open Air Museum from Dumbrava Sibiului. CePCoR contribution to the project

Olimpia COMAN-SIPEANU, Daniela LĂZUREANU | 293

Consideraţii privind restaurarea unei icoane ruseşti din secolul al XIX-lea

Considerations Regarding the Restoration of a Russian Icon from the 19th Century

Mirel BUCUR | 305

Investigarea radiologică digitală şi intervenţiile de restaurare în cazul unei icoane lipoveneşti din colecţia Complexul Naţional Muzeal ASTRA

Digital radiological investigation and restoration work in a lippovan icon, collection of the ASTRA National Museum Complex

Florenţa MOGA | 317

Restaurarea unui pieptar din colecţia Muzeului Olteniei Craiova

The restoration of a Sleeveless Fur Coat from the collection of the Oltenia Museum Craiova

PREZENTĂRI DE CARTE. RECENZII

George TOMEGEA | 325

Simona Anişoara Ghiorghieş, Ioana Luca, *Târgul creatorilor populari din România: album la 30 de ani*, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2013, 100 p.

Liliana OPRESCU | 327

Ana Grama, *Românii sudtransilvani în secolul al XIX-lea. ECONÓMII. Contribuţii documentare comentate*, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2012, 336 p.

Valerie DELEANU | 331

Ştefan Orth, Grafică aplicată | Alkalmazott grafika | Gebrauchsgraphik, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2013, 100 p.

George TOMEGEA | 333

Valerie Deleanu, *Mijloace de transport populare din România*, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2011, 318 p.

Lucian ROBU | 335

Morile de vânt din Dobrogea. Hedwig Ulrike Ruşdea în memoria etnomuzeologiei româneşti, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2012, 350 p.

ANIVERSARE

Ana Grama | 341

La o aniversare - Ilie Moise 65

IN MEMORIAM

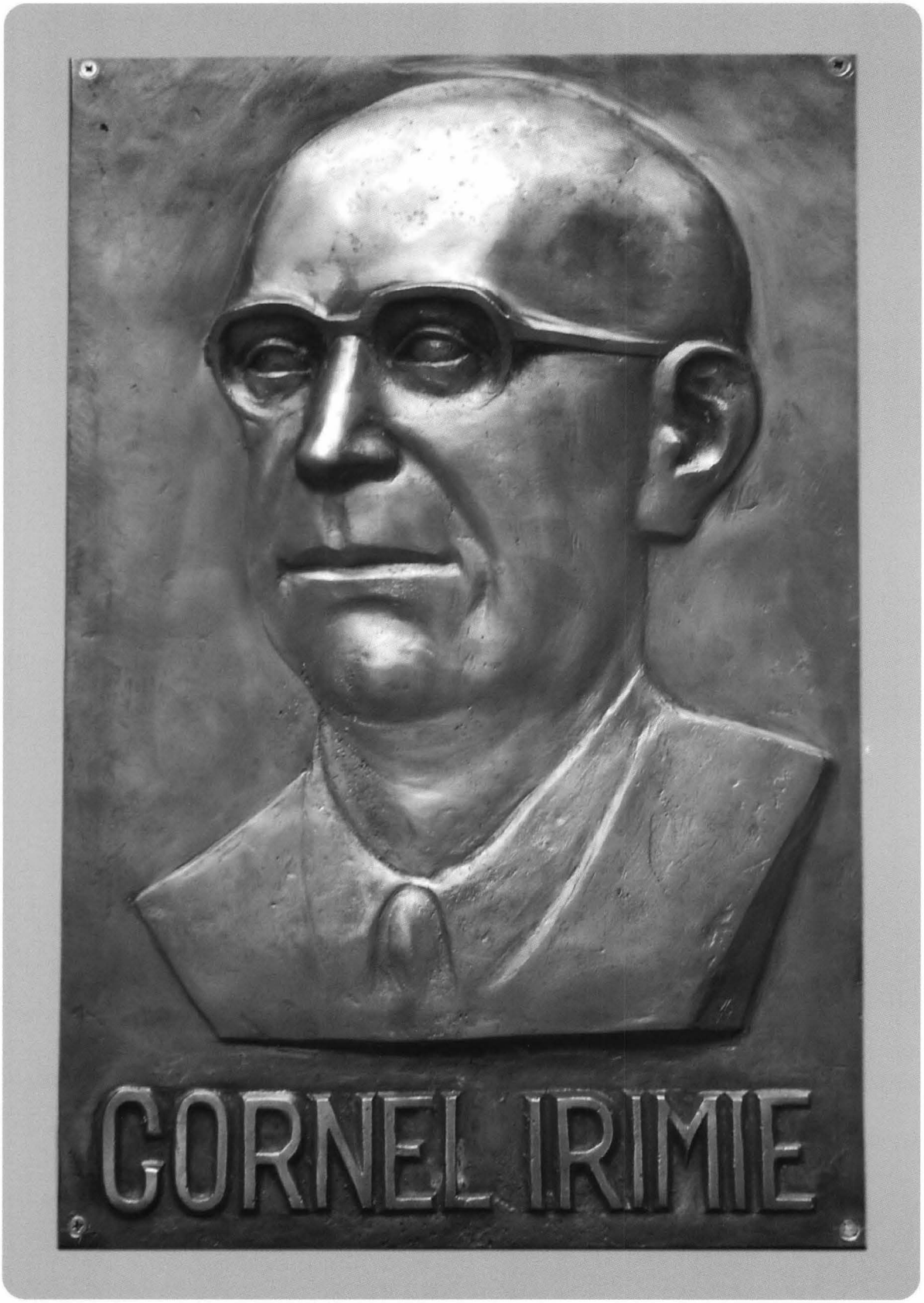
Marcela TATU | 344

Cornel Irimie - un OM

Constantin POPA | 345

Conductor arhitect: Corneliu Mircea Neagu (10 ianuarie 1941-22 februarie 1985)

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Basorelief realizat de Gavril Abrihan

Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA la 50 de ani

Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului împlineşte 50 de ani

Valeriu Ion OLARU*

Deşi vârsta Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA nu îi conferă un statut privilegiat, valoarea instituţiei create în cele cinci decenii scurse de la fondare îi asigură pe deplin o puternică vizibilitate în peisajul cultural european, consacrându-l definitiv în rândul marilor realizări culturale ale României secolului al XX-lea. Născut într-o epocă frământată de schimbări ideologice şi transformări radicale ale satului românesc, din necesitatea salvării şi conservării tehnicilor populare păstrate încă în funcţiune, în mod miraculos, până la jumătatea secolului al XX-lea pe teritoriul României, Muzeul Tehnicii Populare a fost fondat în anul 1963 de Cornel Irimie, după o idee şi o propunere de amplasare exprimate de etnologul clujan Romulus Vuia, refugiat la Sibiu în perioada 1940-1942.

Ideea organizării Muzeului Tehnicii Populare ca expoziţie în aer liber îşi are originea în programul cultural al Asociaţiunea Transilvană pentru Literatura Română şi Cultura Poporului Român, fondată la Sibiu, în anul 1861. Expoziţiile organizate de astrişti, colecţiile de obiecte acumulate prin donaţii au stat la baza organizării primului muzeu al românilor din Transilvania, deschis cu mare fast în 19 august 1905 în sediul Casei Naţionale a ASTREI din actualul Parc ASTRA. Atunci pentru prima dată în România au fost transferate construcţii care au ilustrat modul de producţie şi aspecte din viaţa populaţiei majoritare din Transilvania.

Cercetător de excepţie, etnolog şi muzeograf, Cornel Irimie a fost cel care a reuşit, în condiţiile vitrege ale vremii să aglutineze experienţa românească acumulată în urma cercetărilor din primii 50 de ani ai secolului trecut cu scopul organizării Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului. El, Cornel Irimie, a avut abilitatea organizatorică şi statura ştiinţifică necesară concentrării atenţiei corpului ştiinţific de specialişti români privind necesitatea salvării, conservării şi valorificării patrimoniului de excepţie pe care îl reprezentau mărturiile civilizaţiei tehnice rurale, relicve ale unei vaste culturi europene asimilate şi păstrate în România până în secolul al XX-lea. Demersurile sale au fost unanim împărtăşite la nivelul elitei specialiştilor din domeniul culturii populare, tematica Muzeului Tehnicii Populare primind aprobarea Ministerului Învăţământului şi Culturii, Direcţia Muzee Ştiinţifice şi avizul Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, Consiliul Aşezămintelor Culturale, în anul 1962, precum şi avizul favorabil al Prezidiului Academiei R.P.R., în anul 1963. În aceşti doi ani au fost achiziţionate, pe baza cercetărilor prealabile, primele 12 unităţi muzeale care s-au reconstruit în primii ani ai organizării expoziţiei în aer liber, astfel încât până în 1967 (anul inaugurării oficiale a Secţiei Muzeul Tehnicii Populare) aceasta să deţină 30 de monumente. Cercetările intense desfăşurate în această perioadă, precum şi achiziţiile şi transferul construcţiilor selectate au conturat primele sectoare tematice destinate prezentării alimentaţiei tradiţionale, meşteşugurile, arhitectura, industriile textile şi transporturile reprezentative culturii românilor şi minorităţilor etnice[1].

Aşa cum am constatat, din documentele vremii, Muzeul Tehnicii Populare a avut încă de la început o dezvoltare impetuoasă, dar armonioasă, bazată pe un proiect de excepţie şi pe o valoroasă arhivă ştiinţifică creată cu sprijnul corpului de elită al etnografiei şi muzeografiei româneşti, concretizate în minuţioase cercetări desfăşurate în campanii de cercetare şi sesiuni de comunicări ştiinţifice, organizate periodic de specialiştii vremii reuniţi în jurul vizionarului fondator. În aprecierea valorii creaţiei Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului trebuie să pornim de la bun început de la

*Doctorand, director general al Complexului Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu, expert restaurator;
e-mail:office@muzeulastra.ro

[1] Cornel Irimie, *Muzeul Tehnicii Populare. Actualitate, concepţie, profil tematic şi plan de organizare*, în *Cibinium*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1966, p.15-28.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

calitatea, complexitatea şi minuţiozitatea conceptului tematic şi a planului de organizare. Cornel Irimie a argumentat, în mod ştiinţific, importanţa păstrării mărturiilor istorice ale tehnicii populare din România pornind de la o analiză sistematică a actualităţilor vremii, în contextul valorilor culturii europene. Demonstraţia caracterizării unui popor prin munca şi uneltele sale, cât şi prin rezultatele acestei munci creatoare, idee preluată teoretic de la Traian Herseni a fost, în mod genial, transpusă în tematica Muzeului Tehnicii Populare, pentru ilustrarea modului de trai şi specificului culturii noastre populare prin elaborarea a trei principii de expunere a patrimoniului strămutat:

1. principiul istoricităţii dezvoltării fiecărui domeniu de activitate ilustrat în expoziţia în aer liber;
2. principiul prezentării specificului zonal al repartiţiei şi frecvenţei teritoriale a obiectelor ca fenomene de cultură;
3. valorificarea peisajului natural pentru fiecare unitate şi ansamblu transferate şi reconstruite în grupări sistematice de la formele cele mai vechi până la cele mai noi, completate de o expoziţie permanentă, organizată într-un pavilion central.

Folosind experienţa acumulată în domeniul realizării muzeelor în aer liber din ţară şi străinătate Cornel Irimie a făcut un pas mai departe în evoluţia concepţiei tematice a Muzeului Tehnicii Populare. El nu se mai referă la un grup de fenomene sau manifestări de cultură, ci urmăreşte să ilustreze în cadrul expoziţiei în aer liber apariţia şi dezvoltarea principiilor şi gândirii tehnice, cu aplicaţiile sale curente, materializate în procesul de creaţie şi dezvoltare de la cele mai simple unelte şi până la instalaţiile acţionate de o forţă naturală, luând în considerare principalele domenii ale activităţii creatoare a omului. Tehnica devine deci, în demersul expoziţional conceput de Cornel Irimie, obiectivul fundamental pentru caracterizarea specificului naţional, mijloc de cunoaştere a modului în care societatea tradiţională românească a înţeles să-şi exploateze şi să-şi valorifice resursele creatoare şi naturale respectând natura, pământul şi tradiţia strămoşească.

Deşi tânăr, dar extrem de motivat de perspectiva unei realizări de excepţie colectivul Secţiei în aer liber, aparţinând Muzeului Brukenthal, condus îndeaproape de Cornel Irimie, a reuşit prin eforturi exemplare să pună, până în 1967, bazele Muzeului Tehnicii Populare prin organizarea primelor sectoare tematice.

Pentru ilustrarea ideilor proiectului tematic, Muzeul din Dumbrava Sibiului a beneficiat de un colectiv entuziast de profesionişti sub conducerea arhitectului Paul Niedermaier specializat în cercetarea fenomenului de arhitectură urbană şi rurală şi proiectarea muzeelor în aer liber. Aceştia au reuşit, cum nu se poate mai bine, să imprime Muzeului Tehnicii Populare reproducerea peisajului cultural specific vechilor comunităţilor rurale printr-o scenografie perfectă, în contextul morfologiei reliefului terenului destinat.

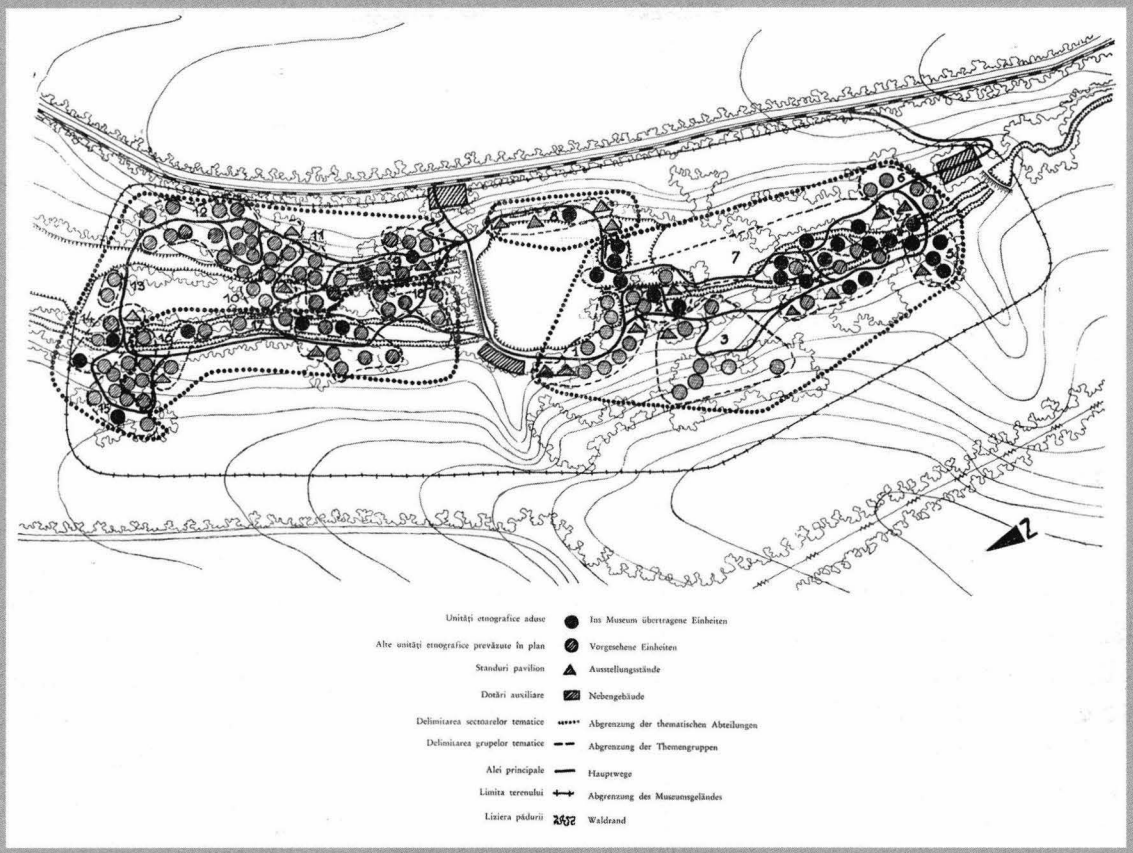
La baza proiectării arhitectonice a muzeului a stat o permanentă colaborare între muzeografi, etnografi şi arhitecţi, ample activităţi de cercetare ştiinţifică şi de documentare sistematică, expediţii în teren, anchete statistice şi studii arhivistice. Proiectul de amplasare a muzeului a exploatat din plin terenul cu perspectivele sale pline de pitoresc de unde se poate vedea bordura Carpaţilor sudici, cursurile de apă, poienile şi pădurile, precum şi lacul situat în centrul muzeului[2].

Terenul variat a facilitat aşezarea construcţiilor sau ansamblurilor conform unor studii peisagistice, dublate de ingenioase amenajări care să reproducă la scară naturală modelul de amplasare în spaţiul originar al construcţiilor şi să servească înţelegerii funcţionalităţii unităţilor acţionate hidraulic transferate şi reconstruite în muzeu.

Planul de organizare prevedea până în 1970 construirea unor ateliere şi laboratoare, iar în a doua etapă, până în 1975 construirea unui mare pavilion care trebuia să adăpostească tot ce era necesar unui mare muzeu modern (depozite, săli de expoziţii, săli de conferinţă, bibliotecă, birouri etc.)[3].

[2] Paul Niedermaier, *Proiectul de sistematizare a Muzeului din Dumbrava Sibiului*, în *Cibinium*, Muzeul Brukenthal, 1966.
[3] Cornel Irimie, *op.cit.*, p.15-28.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Plan de amplasare a unităţilor, grupelor şi sectoarelor tematice,
cf. *Cornel Irimie, Muzeul Tehnicii Populare. Actualitate, concepţie, profil tematic şi plan de organizare*, în *Cibinium,* 1966, p. 28.

Începând cu anul 1966, an care marchează prima etapă în organizarea Muzeului Tehnicii Populare, rezultatele activităţii de cercetare şi de organizare a muzeului au fost publicate periodic în revista *Cibinium*.

În concluzie pentru a defini această primă etapă a Muzeului Tehnicii Populare trebuie să reconsiderăm strădania şi sacrificiul predecesorilor noştri deoarece salvarea acestor mărturii-documente poate fi considerată nu numai o datorie faţă de ştiinţă şi istoria culturii populare, ci mai presus de orice un elogiu adus miilor de creatori anonimi, ţărani, arhitecţi şi ingineri, mari artişti făuritori de cultură pe care noi cu toţii îi numim simplu poporul român.

Fără a minimaliza în nici un fel meritul echipei fondatoare condusă strălucit de Cornel Irimie, compusă din Herbert Hoffmann, Paul Niedermaier, Raymonde Wiener, Hedwig Ruşdea, urmaţi de Ştefan Palada, Corneliu Ioan Bucur, Mihai Sofronie, Laura Sârbu, Constantin Popa, Valerie Deleanu, Elena Roman, Virginia Teodorescu, Narcisa Ucă, Nicolae Sasu şi alţii, trebuie să remarcăm ceea ce directorul Muzeului Brukenthal, Nicolae Lupu, spunea, în anul 1966, cu ocazia apariţiei primului tom al publicaţiei *Cibinium*: „Ca şi Muzeul Tehnicii Populare în sine şi revista *Cibinium* este rezultatul unei activităţi colective înmănunchind în paginile sale rezultatele şi experienţa noastră a tuturor celor ce suntem preocupaţi îndeaproape de reuşita acestor acţiuni".

Anii care au urmat au curs inexorabil în direcţia completării şi definitivării expoziţiei tematice atât de generos creionată de Cornel Irimie ca bază a dezvoltării ulterioare a conceptului integrării culturii tehnice în contextul mai larg social al satului ca formă arhaică de organizare a societăţii reprezentat muzeistic prin gospodărie, locuinţă, habitat rural.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

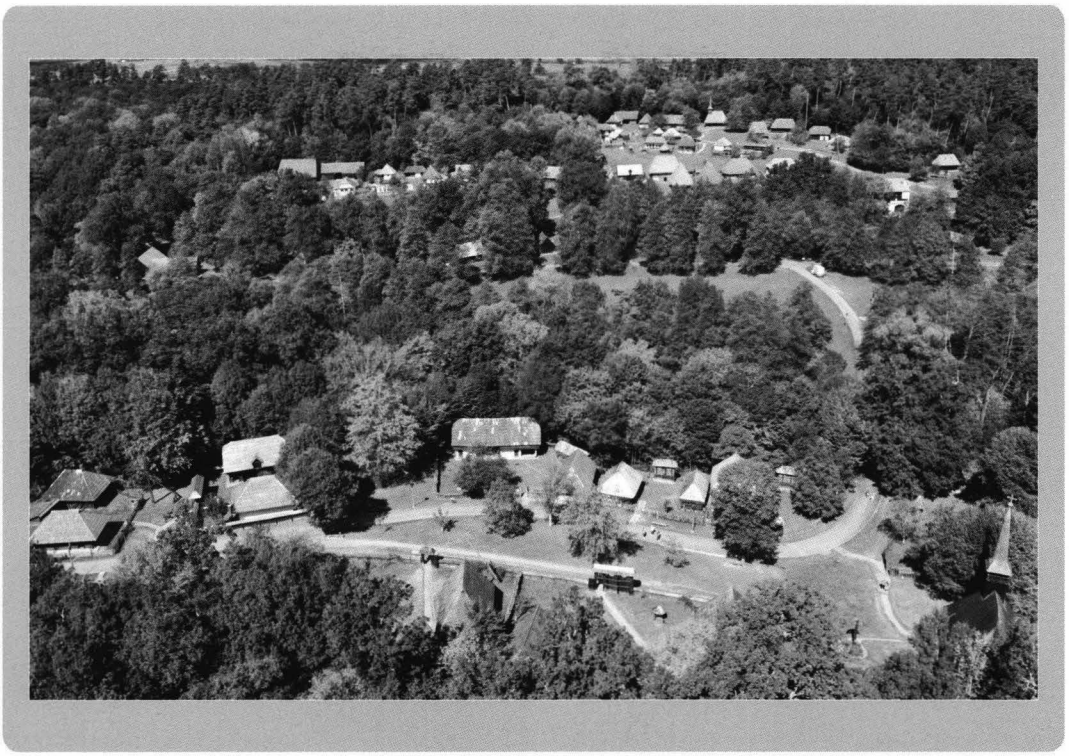
Autoritatea implementării şi integrării noului concept privind deplasarea accentului dinspre prezentarea muzeografică a procesualităţii tehnice spre universul fenomenelor existenţei societăţii tradiţionale i-a revenit tânărului pe atunci Corneliu Ioan Bucur, care a completat în mod fericit tematica arhitecturii muzeului, echilibrând viziunea ştiinţifică iniţială concentrată dinspre unealtă şi instalaţie tehnică, spre om şi comunitate în procesul raporturilor dintre individ-tehnică şi creaţie populară specifice unui nou concept, vizând domeniul antropologiei culturale[4].

Ilustrarea muzeotehnică a acestor idei s-a realizat treptat prin transferarea succvesivă a numeroase gospodării cu profile diferite pentru prezentarea ocupaţională a zonelor etnografice, având ca rezultat un adevărat muzeu al civilizaţiei populare tradiţionale a românilor.

Dezvoltarea spectaculoasă pe care Muzeul în aer liber a cunoscut-o ca urmare a acestei noi viziuni, cu precădere după 1990 de când expoziţia în aer liber a fost completată cu peste 160 de construcţii autentice, transferate din toate zonele ţării demonstrează succesul şi forţa cu care colectivul de specialişti ai muzeului sibian, condus de Corneliu Ioan Bucur, au reuşit, pe baza unor laborioase cercetări şi studii de specialitate, să îmbogăţească patrimoniul cultural naţional edificând cel mai mare muzeu în aer liber din România, unul dintre cele mai valoroase şi apreciate muzee în aer liber din Europa şi din lume.

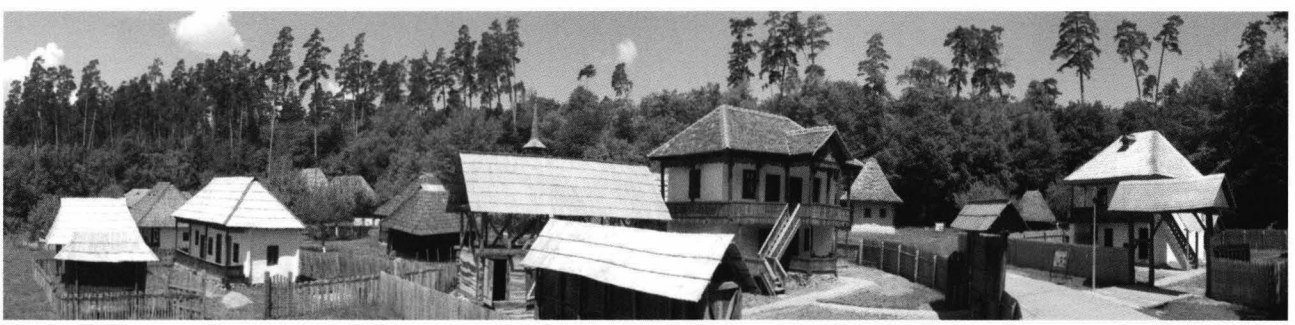
[4] Corneliu Bucur, *Muzeul „Astra", 100 de ani de etnomuzeologie românească la Sibiu. De la Muzeul "ASOCIAŢIUNII" la Complexul Naţional Muzeal ASTRA (1905-2005), Catalog-ghid*, Editura „ASTRA MUSEUM", Sibiu, 2006, p. 60 sqq.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Dar, lucrurile nu s-au oprit aici. Încă din 1992 un nou proiect venea să întregească şi să reunească într-o singură instituţie bogatul patrimoniu etnografic acumulat la Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, cel mai nou complex etno-muzeal din România, fără comparaţie la nivel european. Acesta cuprinde unităţi muzeale profilate pe civilizaţia populară tradiţională a românilor prezentată în Muzeul în aer liber, cultura şi arta populară a saşilor prezentată în expoziţii organizate în Centrul istoric al Sibiului, cultura popoarelor extraeuropene prezentată în imobilul din Piaţa Mică nr. 11 şi civilizaţia populară multietnică a Transilvaniei, în prezent în stadiu de proiect finanţat cu termen de finalizare 30 aprilie 2016. Această continuitate care, la Sibiu, stă sub semnul ASTREI, Asociaţiunea Transilvană pentru Literatura Română şi Cultura Poporului Român, croită generos de intelectualitatea românilor transilvăneni la jumătatea secolului al XIX-lea este cel mai grăitor exemplu al rodirii generoaselor idei ale înaintaşilor care au găsit momentul istoric şi terenul fertil al recoltelor de astăzi.

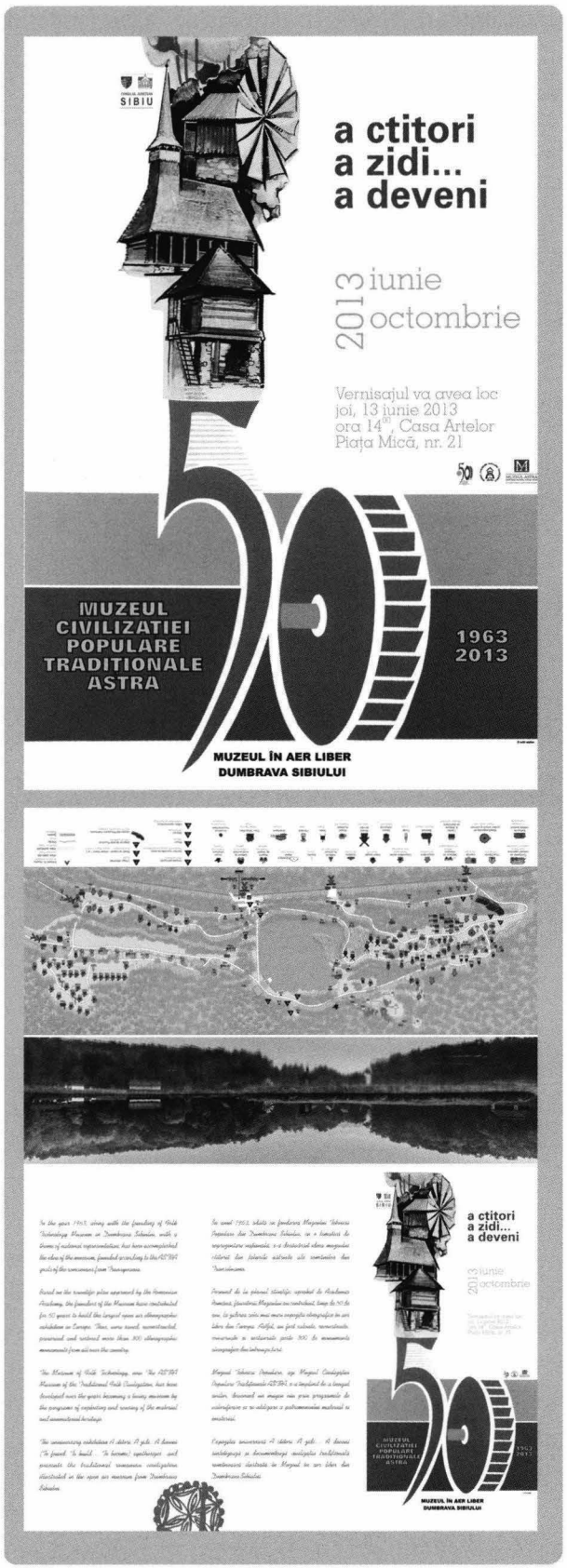
50 de ani rodnici pentru Muzeul în aer liber şi 108 ani de la înfiinţarea muzeului românilor din Transilvania. Cinstind împreună memoria predecesorilor şi ctitorilor Muzeului Tehnicii Populare le mulţumim tutoror celor care şi-au adus contribuţia la realizarea Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA şi Complexului Naţional Muzeal ASTRA în frunte cu Corneliu Ioan Bucur, iar noilor generaţii de cercetători, muzeografi şi specialişti le dorim să păstreze şi să dezvolte în spiritul creaţiei fondatoare Muzeul ASTRA.



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Expoziția aniversară *A ctitori A zidi... A deveni*



George TOMEGEA*

În contextul împlinirii a 50 de ani de la înființarea *de facto* a Muzeului în Aer Liber din Dumbrava Sibiului, în perioada 13 iunie - 20 octombrie 2013, Casa Artelor, situată în Piața Mică din Sibiu, a găzduit expoziția aniversară *A ctitori A zidi...A deveni*. Alegerea locației din inima Sibiului a avut un dublu rol: pe de o parte acela de a marca în cadrul comunității importanța aniversării jumătății de secol de la apariția în cadrul muzeal sibian a uneia dintre cele mai importante instituții de cultură, prin care orașul de pe malul Cibinului iese cu fruntea sus în peisajul cultural mondial, iar pe de altă parte, acela de a atrage turiștii spre vizitarea oazei de cultură din pădurea Dumbrava. Data vernisajului, 13 iunie, a fost aleasă în mod special şi voit pentru a coincide cu sărbătoarea ortodoxă a *Înălțării* tocmai pentru a sublinia, dacă mai era nevoie, *înălțarea* în cei 50 de ani de existență a expoziției în aer liber.

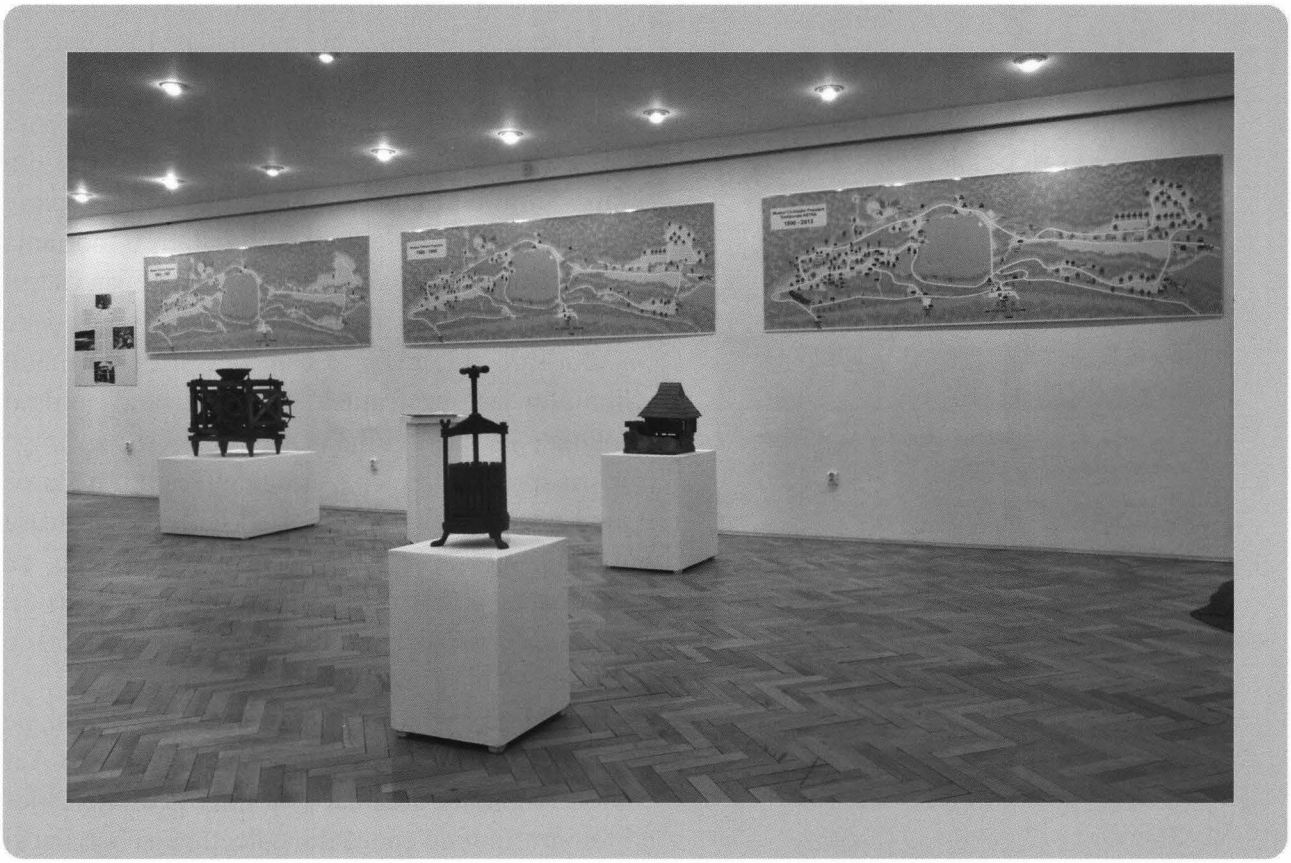
Ideea expoziției se bazează, în principal, pe prezentarea istorico-evolutivă a Muzeului în Aer Liber. Expoziția prezintă prin intermediul hărților şi fotografiilor de epocă din colecția Fischer, dar şi a obiectelor, atât evoluția în timp a muzeului, cât şi un sumar a ceea ce vizitatorii pot vedea pe larg în Dumbrava Sibiului.

Accesul spre sala de expoziție se realizează pe sub un ancadrament de poartă, care are rolul de a introduce vizitatorul într-o altă lume, cea a satului tradițional. Aplecarea obligatorie a capului la trecerea în *noua* şi *vechea* lume, este o dovadă de respect, atât pentru istorie şi înaintaşi, cât şi pentru munca depusă în salvarea patrimoniului național, de către foştii şi actualii specialişti ai muzeului. După delectarea cu diferite imagini din interiorul muzeului, printre care trebuie să o amintim pe cea care prezintă o panoramă a satului tradițional, vizitatorul se poate odihni în jurul fântânii, simbol al începutului *adăpării* culturale.

* Doctor, muzeograf, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: tomegea_george@yahoo.com

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

La intrarea în sala de expoziție este un panou care prezintă un scurt istoric al apariției muzeului, încadrat de patru fotografii: prima fotografie prezintă situația terenului înainte de amenajare; a doua fotografie prezintă primul monument reconstruit în muzeu în anul 1963 – moara din Dăbâca (județul Hunedoara); a treia fotografie prezintă un cort, care a fost construit ca sediu la începuturile creării muzeului; ultima fotografie prezintă inaugurarea oficială a muzeului, cu tăierea panglicii în 17 octombrie 1967, de către Cornel Irimie. În paralel cu acest panou este agățat un leagăn de copil, ca simbol al naşterii muzeului.



În continuare sunt trei hărți care prezintă evoluția istorică a muzeului. Prima hartă prezintă primele monumente transferate şi reconstruite, de la momentul înființării muzeului (1963) şi până la inaugurarea oficială (1967), când s-a pus accentul mai ales pe aducerea de instalații tehnice. A doua hartă ilustrează îmbogățirea patrimoniului până în 1989. Această perioadă se caracterizează prin trecerea de la un muzeu al tehnicii populare la un muzeu al civilizației tradiționale, fiind transferate în muzeu nu doar instalații tehnice sau ateliere pentru ilustrarea diferitelor meşteşuguri, ci şi gospodării întregi, cu toate anexele lor, reflectându-se astfel întreaga viață a țăranilor. Ultima hartă prezintă evoluția muzeului până în anul 2013. Trebuie remarcat faptul că odată cu schimbarea regimului politic (căderea comunismului) au putut fi transferate în muzeu şi lăcaşe de cult; astfel, în prezent, muzeul deține trei biserici de lemn (Bezded, județul Sălaj; Dretea, județul Cluj; Comăneşti, județul Gorj). De asemenea, trebuie apreciat faptul că unele dintre ultimele monumente au fost reconstruite cu fonduri europene, în cadrul unui program EEA Grant. Între cele trei hărți sunt expuse două machete: prima prezintă instalația unei mori, iar cea de-a doua o pivă cu ciocane, ambele făcând parte din vechea colecție a Asociațiunii ASTRA.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Prin intermediul pozelor de epocă din colecția Fischer, dar şi a obiectelor de patrimoniu (fie unelte şi instrumente, fie produse finite) sunt prezentate principalele ocupații şi meşteşuguri, care pot fi vizualizate mai amplu în cadrul Muzeului în Aer Liber. Ideea acestei duble ilustrări este aceea de a transpune imaginea bidimesională într-una tridimensională.

Pentru început vizitatorul face cunoştință cu pescuitul, care alături de vânătoare este una dintre vechile ocupații ale omului. Fotografia prezintă cu pescar care adună peştele pentru a-l duce la cherhana. Barca pare că e ținută în loc cu ajutorul ancorei din fier. De asemenea, sunt expuse un prostovol în drumul său spre apă, precum şi un vintir întins pe firul apei.

Agricultura, larg răspândită pe teritoriul României, este ilustrată prin două fotografii: una cu un bătrân care ară cu un vechi tip de plug, tras cu ajutorul animalelor (boi) şi una cu seceratul grâului. Imaginea vizuală este completată prin expunerea unei rarițe cu corman de fier, aşezată pe un cadru din lemn acoperit cu pământ ce redă fidel brazda. În cazul seceratului vizitatorul poate vedea atât clasica seceră, larg răspândită încă din timpuri străvechi, precum şi coasa cu cârlig (vechi sistem de secerat grâul, utilizat în cazul în care planta nu se scutura; sistemul este mult mai eficient) ce este aşezată în poziția ei firească de utilizare, pe un panou acoperit cu paie. De asemenea, sunt expuse grebla pentru adunatul paielor şi furca din lemn cu două coarne pentru manevrarea snopilor de grâu. În colț este agățat îmblăciul, ca cel mai arhaic sistem de batere a grânelor pentru desprinderea bobului de pai.

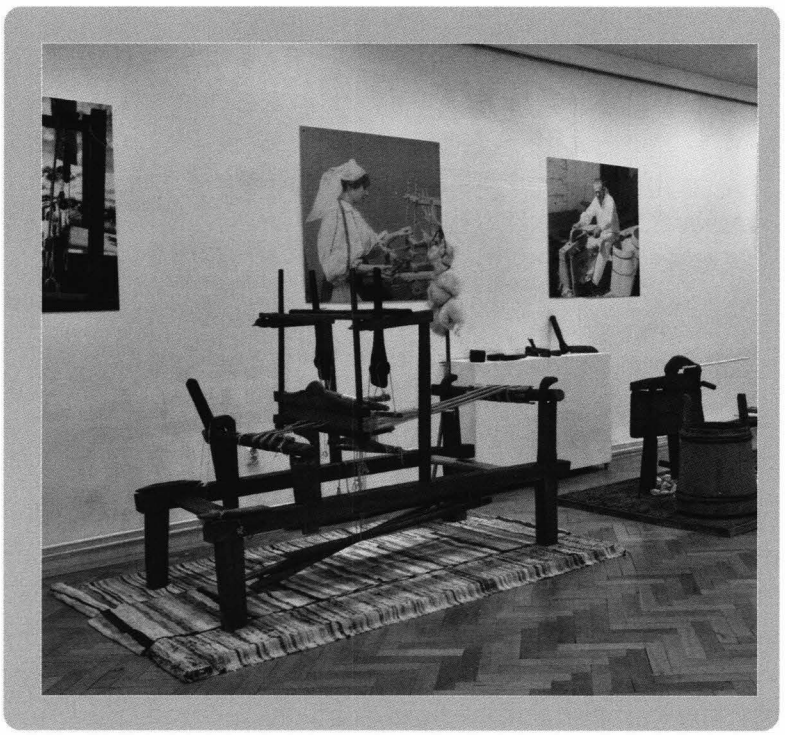
Viticultura este ilustrată prin intermediul unei fotografii în care se observă procesul de stoarcere a strugurilor cu ajutorul teascului cu şurub. Completarea se face printr-o machetă a unui astfel de teasc.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

O altă componentă principală din cadrul ocupațiilor cu care țăranii se îndeletnicesc în viața de zi cu zi o reprezintă creşterea animalelor. Trecerea spre această ocupație se face prin intermediul unei fotografii în care se văd oile păscând în vatra satului. Păstoritul este una dintre ocupațiile larg răspândite pe teritoriul României, motiv pentru care am ales ilustrarea acestei ocupații. Pe perete este atârnată o bâtă ciobănească cu măciucă, decorată în partea superioară a corpului cu motivul dintelui de lup. Bâta este unul dintre obiectele de maximă importanță în viața ciobanilor, ea fiind utilizată atât ca mijloc de locomoție, cât şi ca armă. Fotografia următoare prezintă un interior de stână. Reconstituirea tridimensională este realizată cu ajutorul cujbei (sistemul de atârnare a ceaunului în care se fierbe laptele pentru obținerea caşului). De asemenea, mai sunt expuse şi alte câteva obiecte esențiale în desfăşurarea activităților legate de oierit, precum un vas de lemn cu capac pentru păstrarea untului, o untariță, o găleată de muls şi un răvar. Tot instrumentarul a fost aşezat pe un *pat* de pământ pentru ca reconstituirea stânii să fie cât mai fidelă.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Având în vedere faptul că animalele nu sunt crescute doar pentru carne şi lapte, ci şi pentru blană, piele, lână se face trecerea spre meşteşugul ţesutu-lui, în care sunt utilizate atât fibrele vegetale, cât şi cele animale. Prin intermediul celor două fotografii, prin alegerea unei femei în vârstă şi a uneia tinere care ţes am dorit să arătăm şi importanţa transmiterii meşteşugului de la o generaţie la alta. Războiul de ţesut orizontal pe care sunt începute concomitent trei brâie şi furca de tors cu picior, expuse pe mai multe preşuri ţărăneşti realizate din cârpe completează ilustrarea acestei îndeletniciri.

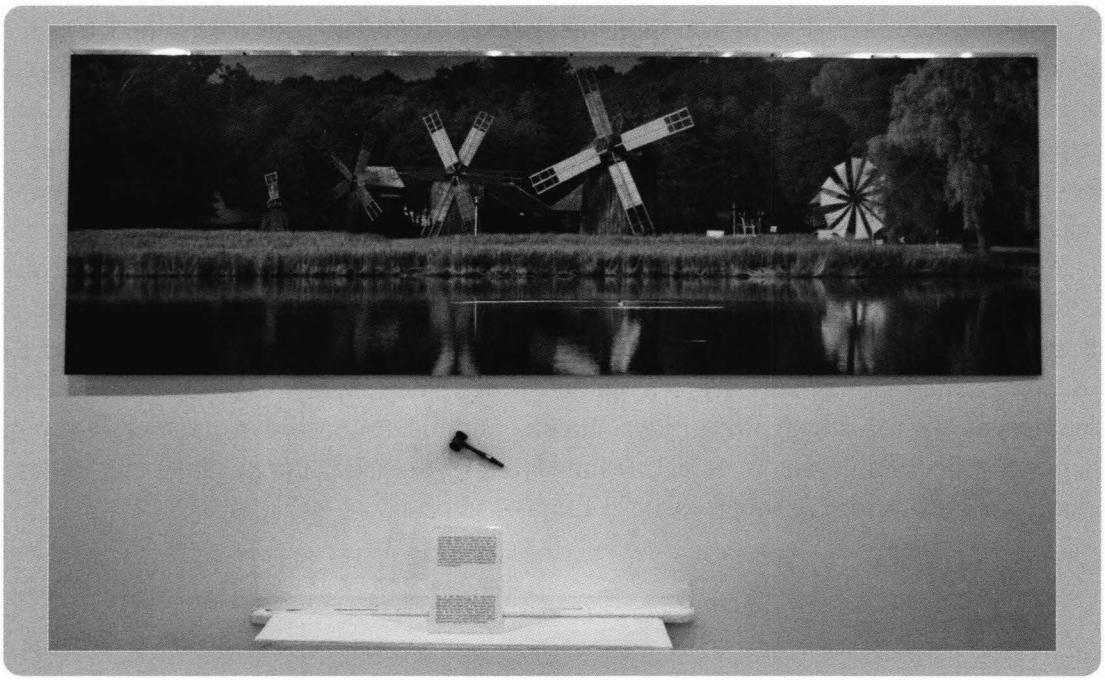


www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În continuare este prezentat meşteşugul dogăritului, prin expunerea scaunului de dogar în care este aşezată o bucată de lemn care se prelucrează cu ajutorul cuţitoaiei rotunde. De asemenea, pe scaun sunt aşezate şi alte tipuri de cuţitoaie drepte, dar şi un gărdinar. Pentru a ilustra materia primă din care sunt confecţionate vasele de lemn este expus un butuc de lemn în care este înfipt un topor. Întâmplarea face ca înainte cu puţine zile de inaugurarea expoziţiei un vânt puternic să doboare un arin din Muzeul în Aer Liber; am ales expunerea unui butuc din respectivul arbore, cu toate că nu face parte dintre esenţele utilizate în dogărit, ca simbol al legăturii expoziţiei din Dumbrava Sibiului cu oraşul (dacă ne gândim de exemplu la parcul Sub Arini). În faţa fotografiei sunt expuse alte unelte utilizate de dogar, cum sunt ciocanul şi pana din lemn (cu care se băteau cercurile de fier), compasul cu care se lua măsura pentru fundul vasului, gilăul cu care se finisau vasele. Cuţitul cu lamă lată şi mâner perpendicular era utilizat la crăparea lemnelor (butuci) din care se făcea şiţa. Motivul expunerii lui este unul simplu, şi anume: scaunul de dogărit poate fi folosit şi pentru producerea draniţei, iar cuţitoaia dreaptă ajută la subţierea bucăţilor de lemn. Dintre obiectele rezultate sunt prezentate doar un ciubăr (utilizat la diferite activităţi gospodăreşti, în funcţie de dimensiuni) şi o putinică pentru păstrat brânza.

Ilustrarea celui mai important sector, cel al morăritului se face prin fotografia panoramică cu morile de vânt, sub care se găseşte un ciocănel mic, simbol al Asociaţiei Internaţionale de Mulinologie (acest obiect a fost expus şi ca un preambul al faptului că în 2015 muzeul va găzdui o conferinţă internaţională a mulinologilor). Prin intermediul căruţului cu care se duceau la moară am vrut să integrăm în cadrul expoziţiei şi mijloacele de transport ce pot fi văzute în muzeu (fie în cadrul unui pavilion special amenajat, fie în cadrul fiecărei gospodării în parte).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Un alt meşteşug ilustrat în cadrul muzeului este cel al prelucrării fierului. În faţa unei fotografiei cu un fierar este aşezat un butuc cu o nicovală pe care se prelucrau diferitele produse din fier (cum sunt şi potcoavele). Cu cleştele sprijinit de butuc se luau bucăţile de fier încinse în timpul prelucrării. Alături este expusă o masă de potcovit cu toate uneltele utilizate la potcovitul animalelor de tracţiune (cai, boi). Din inventarul de potcovit fac parte cuţitul pentru unghii şi raşpălul (cu care se curăţau copitele animalelor), caielele (cuiele speciale pentru prins copitele) şi bineînţeles ciocanul şi cleştele.

Meşteşugul olăritului este prezentat prin intermediul unei roţi de olar, pe care sunt diferite faze de lucru, dar şi uneltele folosite la modelarea şi decorarea vaselor din lut (cornul pentru decorat, fichieşul pentru netezit exteriorul, castronul pentru ţinut apa). În spate pe un prepeleac sunt expuse mai multe tipuri de oale, căni şi căncee care provin din cele mai renumite centre ceramice din ţară (Horezu, Obârşa, Oboga, Vlădeşti, Marginea, Corund etc.).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Având în vedere că nu doar patrimoniul material este important pentru o asemenea instituție, dar şi pentru că sărbătorim 50 de ani de la înființarea muzeului, am reconstituit o nuntă, unul din paşii importanți ai vieții. Momentul ales a fi reconstituit este cel al dansului lui Isaia. Mireasa are un costum din zona pădurenilor, acesta fiind ales tocmai ca o simbolistică la începuturile muzeului - primul monument adus şi reconstruit în muzeu a fost moara din Dăbâca (județul Hunedoara). Mirele şi naşii sunt îmbrăcați în costume de Mărginime, ca aluzie la căsătoria morii cu muzeul din Dumbrava Sibiului. Preotul este îmbrăcat într-un costum de sfârşit de secol XIX. Ceilalți nuntaşi poartă costume din diferite zone ale țării, aşa cum şi în muzeu avem monumente din aproape toate regiunile. Trebuie remarcat faptul că aportul minorităților naționale nu este uitat, acestea fiind reprezentate simbolic de câte o pereche de nuntaşi saşi şi maghiari. Alegerea iconostasului, de secol XIX din Răchita (județul Alba), doar parțial restaurat s-a dorit a fi o ilustrare a muncii continue de conservare, restaurare şi redare spre vizitare a pieselor de patrimoniu din colecțiile muzeului. Pe masa de altar pe lângă crucea datată 1877 sunt celelalte obiecte liturgice ce sunt folosite la Taina Căsătoriei.

Deoarece toate piesele de patrimoniu trebuie conservate şi restaurate, am ales să expunem o fotografie cu refacerea unui acoperiş din paie ce este încadrată de o fotografie cu vechiul sediu al carantinei (locul în care sunt tratate toate piesele după ce sunt transferate) şi actualul CePCoR (Centrul ASTRA pentru Patrimoniu, Centrul de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor), construit cu ajutorul unei finanțări europene, care slujeşte nu doar ca locație pentru conservarea şi restaurarea patrimoniului, ci şi ca un important loc de formare şi dezvoltare a specialiştilor.

Ultimele două fotografii ilustrează viziunea spre care se îndreaptă muzeul. Prima dintre acestea arată implicarea voluntarilor în reconstrucția monumentelor, iar cea de-a doua atragerea copiilor spre muzeu. În concluzie muzeul nu mai este doar un loc în care vizitatorul vede patrimoniul salvat şi reconstruit, ci se dezvoltă în continuare prin atragerea şi implicarea celor care îi trec pragul.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În concluzie, după 50 de ani de la înființare, muzeul este încă într-o continuă dezvoltare, ducându-şi mai departe menirea de salvare a patrimoniului material şi imaterial. De asemenea, după jumătate de veac de existență, Muzeul în Aer Liber face dovada deplinei capacități de adaptabilitate la noile nevoi socio-culturale ale societății actuale. Inclusiv vernisajul acestei expoziții stă mărturie în acest sens, având în vedere că vizitatorii din 13 iunie au avut parte de o surpriză, aceea de a-şi delecta simțurile olfactiv şi gustativ cu vin, caş proaspăt şi pâine țărănească caldă, coaptă pe vatră care au fost expuse în sală, în zonele ocupațiilor specifice fiecărui produs.

În final, dorim doar să mai precizăm că alegerea titlului expoziției nu a fost una întâmplătoare. Astfel, înaintaşii noştri, fie ei locuitori ai pământului strămoşesc sau parte a diferitelor generații de angajați ai muzeului, *au ctitorit* această expoziție, tot ei *au zidit-o* şi încă o mai *zidesc* (punctele de suspensie), iar prin intermediul celor care îi trec pragul ea *devine*.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder” la 20 de ani

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" şi cercetarea etnologică. Repere bibliografice în cadrul literaturii de specialitate

Maria BOZAN*

Partant de l'intitulé «Le Musée d'ethnographie universelle "Franz Binder" et la recherche ethnologique. Repères bibliographiques dans le cadre de la littérature de spécialité», les pages suivantes recueillent, sous la forme d'une bibliographie parfois commentée, les résultats – articles, études, catalogues etc. – des recherches scientifiques concernant le patrimoine ethnographique du Musée «Franz Binder» de Sibiu. Des études sur d'autres pièces ou collections, qui ont constitué la base pour l'organisation de plusieurs expositions temporaires en collaboration avec différents musées, institutions et/ou collectionneurs du pays et de l'étranger, font partie de cette bibliographie. On y trouve aussi des titres qui font référence directe au travail muséologique concernant la conception, l'organisation et l'installation des expositions, ainsi que la présentation des dépliants imprimés pour accompagner certaines de ces manifestations culturelles. L'article est destiné à la vingtième anniversaire du musée mentionné.

Mots-clés: non-européen, patrimoine ethnologique, recherche scientifique, bibliographie, musée, Musée «Franz Binder»
Cuvinte cheie: extraeuropean, patrimoniu etnologic, cercetare ştiinţifică, bibliografie, muzeu, Muzeul „Franz Binder"

În anul 2013, Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" împlineşte douăzeci de ani de la inaugurarea oficială, marcată îndeosebi prin evenimentul deschiderii, în data de 18 mai 1993, a expoziţiei de bază intitulate *Din cultura şi arta popoarelor lumii*. De atunci încoace, momentul a fost celebrat în mai multe rânduri, mai ales – aşa cum se obişnuieşte – în anii care au însumat cifre „rotunde": zece, apoi cincisprezece ani de la cea dintâi valorificare a colecţiilor de etnografie extraeuropeană sibiene într-un cadru muzeal destinat evidenţierii naturii intrinseci a pieselor din care acestea sunt alcătuite. Orientarea antropologic-culturală a expoziţiilor şi fundamentarea studierii colecţiilor pe triada etnografie – etnologie – antropologie – aşa cum o înţelege Lévi-Strauss a fost posibilă tocmai datorită înfiinţării instituţiei menţionate, care rămâne şi în prezent nu numai primul, ci şi unicul aşezământ cultural cu acest profil din peisajul muzeologic românesc.

Rândurile care urmează sunt dedicate aniversării amintite la început. Ele îşi propun să prezinte, sub forma unei bibliografii, o parte din contribuţiile ştiinţifice care au rezultat din cercetarea patrimoniului etnografic al muzeului, precum şi a altor piese sau colecţii care au stat la baza organizării unor expoziţii temporare realizate în colaborare cu alte muzee, instituţii sau colecţionari din ţară şi din lume.

Cea mai mare parte a articolelor şi studiilor incluse în această bibliografie au fost publicate în anuare de specialitate şi reviste periodice cunoscute, precum şi în volume dedicate tematic problematicilor dezbătute în cadrul unor întâlniri ale cercetătorilor în domeniu. Pe de altă parte, am inclus în această enumerare şi materiale care analizează activitatea, specific muzeologică, de realizare a expoziţiilor. Întrucât numai destul de puţine dintre cele vreo sută de expoziţii, montate la Muzeul „Franz Binder" de la fondare şi până în prezent, se bucură de prezentări în revistele de specialitate, am optat pentru includerea în bibliografie şi a pliantelor care au însoţit multe dintre aceste manifestări. Am făcut această alegere pentru că tipăriturile în discuţie, cu valenţe estetice vizibile, oferă de cele mai multe ori o documentaţie textuală şi imagistică ce depăşeşte ceea ce ar însemna stricta

* Cercetător ştiinţific, şef secţie, coordonator al activităţii Muzeului de Etnografie Umiversală „Franz Binder", unitate a Complexului Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: maria.bozan@muzeulastra.ro

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

activitate de popularizare, partea de informare şi de ghidare în expoziţie aducând date ştiinţifice semnificative, care au stat de altminteri la baza instalării respectivelor expoziţii. Având în vedere comentariul ce însoţeşte fiecare titlu de pliant, introducerea acestor lucrări în bibliografie constituie o posibilitate de a înţelege aceste tipărituri nu numai la nivelul explicaţiilor incluse în ele prin text şi fotografii, ci mai ales de a le privi ca o documentare pe termen lung a manifestărilor cărora le-au fost dedicate.

N.B. Lista abrevierilor utilizate în prezenta bibliografie se regăseşte la sfârşitul materialului.

***

Africa – artă şi cultură. Mai – iunie 1998, Muzeul Colecţiilor de Artă Bucureşti [pliant-ghid], Sibiu, 1998 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Muzeul Naţional de Artă al României Bucureşti – Muzeul Colecţiilor de Artă, Muzeul Naţional de Istorie Naturală*).

Pliant-ghid de expoziţie, 12 p. cu texte şi o selecţie de 15 fotografii realizate după piese prezentate în cadrul expoziţiei *Africa – artă şi cultură*, în formula itinerată la Bucureşti la Muzeul Colecţiilor de Artă şi completată cu piese de acolo. Culoare: sepia. Pliantul indică în detaliu contribuţiile organizatorilor şi colaboratorilor. În antet sunt trecute: muzeele care au colaborat – Muzeul „ASTRA" Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Muzeul Naţional de Artă al României din Bucureşti – Muzeul Colecţiilor de Artă, Muzeul Naţional de Istorie Naturală „Grigore Antipa" Bucureşti; colecţionarii particulari care au participat cu piese la realizarea expoziţiei – Radu Cârneci, Gilles Dugay, Radu Ionescu, Dorin D. Iormeanu, Matei Marinescu, Laura Galea & Lucian Micu. Autorii textelor din pliant: Maria Bozan (despre expoziţie şi ipoteza de lucru care a stat la baza expunerii), Gilles Dugay (despre Africa, pasiunea de colecţionar şi colaborarea cu muzeul), Alexandru Marinescu (despre statuetele magice *nkishi*). Pe ultima pagină sunt indicaţi muzeografii care au contribuit la organizarea expoziţiei, respectiv, de la Sibiu: Maria Bozan şi Gabriela Mihălţian (Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"); de la Bucureşti: Florenţa Ivaniuc (Muzeul Colecţiilor de Artă), Alexandru Marinescu (Muzeul Naţional de Istorie Naturală „Grigore Antipa"). Sunt nominalizaţi conservatorii şi restauratorii. Graficianul machetator al pliantului: Mihaela Toader. Foto: Gabriel Blazsani.

***

Animale din continente în artefacte, imagini şi povestiri, 15 noiembrie 2011 – 15 ianuarie 2012, [pliant-ghid] Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2011 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*)

Pliant-ghid şi afiş de expoziţie dispuse faţă-verso. Partea de ghidare ocupă, 6 p., cu text în limba română şi 24 imagini cu fotografii ale pieselor din expoziţie. Textul principal este un inventar ştiinţific al pieselor care apar în expoziţie, repartizate după structura tematică, respectiv: *America*, *Asia*, *Africa*, *Europa*, *Continentul Imaginaţiei* (autorii fişelor de inventar: Maria Bozan, Gabriela Călin-Mihălţian, Raluca Buşie). Sunt incluse şi texte generale de introducere în tematica manifestării. La rândul lui, afişul oferă imaginile a 5 piese. Pe prima pagină a pliantului sunt notaţi contributorii la organizarea expoziţiei, după cum urmează: Gabriela Călin-Mihălţian (curator expoziţie şi activităţi muzeografice); Maria Bozan (concept tematic şi grafic al expoziţiei); Raluca Buşie, Ioana Luca şi Carmina Maior (activităţi muzeografice). Foto pentru pliant: Alexandru Olănescu. Concept grafic pliant şi afiş: Gabriela Călin-Mihălţian. DTP: Mihaela Basarabă.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

*** ***Argentina necunoscută. Regiunea Guaraní în România. 17 februarie – 23 martie 2004*** [pliant-ghid] Sibiu, 2004 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*).

Pliant-ghid, 6 p., şi afiş de program cultural: la Muzeul „Franz Binder" – *„Argentina necunoscută. Regiunea Guaraní în România". Expoziţie de artizanat guaraní şi piese arheologice din regiunea Misiones. „Indienii guaraní şi habitatul lor". Expoziţie de fotografii de Claudio Mamin. „Convorbiri despre Regiunea Guaraní".* Conferinţă prezentată de prof. Bernardo F. Neumann de la Universitatea Naţională din Misiones. Dispunere: faţă – afiş, verso – pliant. Texte şi fotografii documentare, alb-negru. Texte cu informaţii despre guaraní şi despre expoziţie: Claudio Mamin (*Guaraní-i, poporul pădurii*), Bernardo Neumann, Maria Bozan. Mesaje de salut: Corneliu Bucur, Liviu Sofonea. Foto: Alexandru Olănescu. Publicaţia indică în antet responsabilii instituţionali ai manifestării. Gazde: Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder. Contribuţii organizatorice argentiniene *(declarado de interés por la)*: Honorable Concejo Deliberante de la Municipalidad de Posadas, Consejo Superior de la Universidad Nacional de Misiones, Dirección General de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina, Dirección General de Cultura de la Provincia de Misiones, Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Misiones, Honorable Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones; Ambasada Republicii Argentina în România. Au mai colaborat: *Le Cercle* - Sibiu şi Louis Guermond. Curator expoziţii la Muzeul „Franz Binder": Maria Bozan. Muzeografi: Ciprian Crişan, Gabriela Mihălţian, Ioana Rasiga.

BALINT, Nicolae. ***Personalitatea dr. Ilarie (Hilarion) Mitrea, reflectată în arhivele mureşene***, în *Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 50-52.

BOZAN, Maria. ***Asimilarea exoticului – orizonturi alimentare la începutul perioadei moderne în Transilvania. Ecouri etnografice în publicaţiile timpului***, în *Istorie şi Tradiţie în Spaţiul Românesc*, Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Istorie şi Patrimoniu „Nicolae Lupu", Editura Techno Media, vol. VIII, 2011, p. 85-98.

IDEM. ***Catalog / Catalogue,*** în *Expoziţia „Africa. Artă şi cultură". 5 decembrie 1997 – 8 martie 1998*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 1997 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 40-49/50-57.

IDEM. ***Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder. 1820 – 1875***, în *Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder. 1820–1875. Expoziţie de etnografie* [pliant şi afiş de expoziţie], Sibiu, 2000 (*Ministerul Culturii, Muzeul ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Centrul Cultural „Lucian Blaga" – Muzeul Orăşenesc Sebeş, jud. Alba*).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

IDEM. ***Călători transilvăneni în Orient în secolul al XIX-lea: Franz Binder, Andreas Breckner, Samuel Fenichel***, în *SCES*, XIX, 2005, pp. 73-78.

IDEM. ***Călătoria ca experiență a multiculturalității. Consecințe etnomuzeologice în Transilvania (I)***, în *SCES*, XXI, 2007, p. 151-156.

IDEM. ***Călătoria ca experiență a multiculturalității. Consecințe etnomuzeologice în Transilvania (II)***, în *SCES*, XXII, 2008, p. 135-144.

IDEM. ***Cincisprezece ani de acțiune culturală la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *CIBINIUM*, Partea I, 2006–2008, p. 89-104.

IDEM. ***Considerații asupra expoziției „Africa. Artă şi cultură" / Considérations sur l'exposition « Afrique. Art et culture » / Aspects concerning the exhibition „Africa. Art and culture"***, în *Expoziția „Africa. Artă şi cultură". 5 decembrie 1997 – 8 martie 1998*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 1997 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 13-14/15-16/17-18.

IDEM. ***Considerații privind mumia cu sarcofag de la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu***, în *SCES*, XVI, 2002, p. 187-196.

IDEM. ***Considérations sur la mise en valeur des collections exotiques: Musée d'Ethnographie Franz Binder de Sibiu, en Roumanie***, în *Faszination der Kulturen* (editor: Angelika Tunis), Berlin, Reimer [Verlag], 2001, p. 93-103.

Titlul complet al volumului: *Faszination der Kulturen für Armand Duchâteau zum 70. Geburstag von seinem Freundkreis*. Cartea are 370 pagini şi cuprinde articolele a 26 de autori din 11 țări.

IDEM. ***Cornel Irimie şi valorificarea colecției de etnografie „exotică" de la Sibiu***, în *Cornel Irimie – o viață închinată satului românesc şi civilizației sale*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2003, p. 232-244.

IDEM. ***Culorile Africii***, în *Culorile Africii. 5 mai – 10 iulie 2011*, [pliant-ghid] Sibiu, Edura „ASTRA Museum" [n.n.], 2011 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnograitfie Universală „Franz Binder"*)

IDEM. ***Cultură şi civilizație*** [mexicană, n.n.] ***la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu***, în *Transilvania*, XXXVI, 2007, nr. 10-11, p. 62-66.

IDEM. ***Das "Franz Binder" Völkerkundemuseum***, în *Das "Franz Binder" Völkerkundemuseum*, [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.], (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu*)

IDEM. ***Die Dauerausstellung „Aus der Kultur und Kunst der Völker der Welt"***, în *„Franz Binder" Völkerkundemuseum – Museum der Siebenbürgischen Kultur*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

„ASTRA" – Museum der Sächsischen Volkskunde „Emil Sigerus" – „ASTRA Film" Studio – Volkskunstgalerien. Kleiner Museumsführer (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, „ASTRA Museum" Verlag, 2004 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 12-17.

IDEM. ***Din creaţia artizanală a popoarelor lumii***, în *Din creaţia artizanală a popoarelor lumii. Satu Mare, Alba Iulia, Oradea, Sibiu*, [pliant-ghid], Sibiu, 1998 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" şi Muzeul Judeţean Satu Mare*).

IDEM. ***O-Bon***, în *Două săptămâni în Japonia eternă. Fotografii de Louis Guermond. 11 mai – 3 iulie 2012*, [pliant-ghid] Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2012 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*)

IDEM. ***Exposition permanente „Art et culture des peuples du monde"***, în *Musée d'Ethnographie „Franz Binder" – Musée de la Civilisation Transylvaine „ASTRA" – Musée d'Ethnographie Saxonne „Emil Sigerus" – Studio „ASTRA Film" – Galeries d'Art Populaire. Petit guide* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Maison d'édition „ASTRA Museum", 2004 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 12-17.

IDEM. ***Expoziţia „Din creaţia artizanală a popoarelor lumii"***, în *RM*, XXX, 1993, nr. 2, p. 24-27.

IDEM. ***Expoziţia permanentă „Din cultura şi arta popoarelor lumii"***, în *Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder" – Muzeul Civilizaţiei Transilvane "ASTRA" – Muzeul de Etnografie Săsească "Emil Sigerus" – Studioul „ASTRA Film" – Galeriile de Artă Populară. Mic ghid* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2003 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 12-17.

IDEM. ***Expoziţia* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: Hilarie (Bucur) Mitrea din Răşinarii Sibiului. Medic, naturalist şi etnograf**, în *Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 17-29.

IDEM. ***Expunerea muzeală a culturilor non-europene. O experienţă sibiană***, în *Istorie şi Tradiţie în Spaţiul Românesc*, Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Istorie şi Patrimoniu „Nicolae Lupu", Editura Techno Media, vol. VII, 2007, p. 221-233.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

IDEM. ***„Franz Binder" Völkerkundemuseum: Sammlungen und Sammler***, în *„Franz Binder" Völkerkundemuseum – Museum der Siebenbürgischen Kultur „ASTRA" – Musum der Sächsischen Volkskunde „Emil Sigerus" – „ASTRA Film" Studio – Volkskunstgalerien. Kleiner Museumsführer* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, „ASTRA Museum" Verlag, 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 6-11.

IDEM. ***Între evidența romantică și romantismul camuflat. Franz Binder, călător în Orient și Africa la mijlocul secolului al XIX-lea***, în *Romantism și modernitate. atitudini, reevaluări, polemici* (coord. Mihalache, Andi, Istrate, Alexandru), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2009, p. 59-74.

IDEM. ***Grădina chinezească***, în *China. Impresii de călătorie. 7 iunie – 31 iulie 2013*, [pliant-ghid] Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2013 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*).

IDEM. ***Lectura expunerii muzeale: strategii textuale***, în *CIBINIUM*, 2011, p. 308-321.

IDEM. ***Locul și rolul colecției Franz Binder în Muzeul de Etnografie Universală din Sibiu***, în *Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder (1820–1875), expoziție de etnografie, Sibiu – Sebeș, iulie-august, noiembrie – decembrie 2000*, Sibiu, Casa de Presă și Editură TRIBUNA, 2000 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 4-7.

IDEM. ***Musée d'Ethnographie Universelle "Franz Binder"***, în *Musée d'Ethnographie Universelle "Franz Binder"*, [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.] (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu*)

Pliantul-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", 12 p., cu 17 fotografii, este primul pliant al muzeului menționat și a fost editat în anul 1995 în patru versiuni lingvistice: română, engleză, franceză și germană. Foto și machetare: Fred Nuss. Traducerea în limba franceză: autoarea.

IDEM. ***Musée d'Ethnographie „Franz Binder". Collections et collectionneurs***, în *Musée d'Ethnographie „Franz Binder" - Musée de la Civilisation Transylvaine „ASTRA" - Musée d'Ethnographie Saxonne „Emil Sigerus" - Studio „ASTRA Film" - Galeries d'Art Populaire. Petit guide* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Maison d'édition „ASTRA Museum", 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 6-11.

IDEM. ***Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *Muzeul ASTRA, 100 de ani de etnomuzeologie românească la Sibiu. De la Muzeul Asociațiunii la Complexul Național Muzeal ASTRA (1905-2005). Catalog–ghid*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2006, p. 81-88.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

IDEM. ***Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder"***, în Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.] (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu*)

IDEM. ***Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder". Colecții şi colecționari***, în *Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder" – Muzeul Civilizației Transilvane "ASTRA" – Muzeul de Etnografie Săsească "Emil Sigerus" – Studioul „ASTRA Film" – Galeriile de Artă Populară. Mic ghid* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2003 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 6-11.

IDEM. ***Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu***, în *RM*, XXX, 1993, nr. 3, p. 3-14.

Pliantul-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", 12 p., cu 17 fotografii, este primul pliant al muzeului menționat şi a fost editat în anul 1995 în patru versiuni lingvistice: română, engleză, franceză şi germană. Foto şi machetare: Fred Nuss. Traducerea în limba germană: Gabriela Mihălțian.

IDEM. ***Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder" în paradigma contemporană a organizării C. N. M. ASTRA Sibiu***, în *RM*, XL, 2005, nr. 3, p. 34-37.

IDEM. ***Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder". Valorificarea expozițională a colecțiilor exotice sibiene***, în *Muzeul ASTRA. Istorie şi destin (1905–2000)*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2002, p. 313-320.

IDEM. ***Noi contribuții cu privire la mumia egipteană cu sarcofag de la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu***, în *Transilvania*, XXXV, 2006, nr. 1, p. 70-75.

IDEM. ***Obiecte japoneze în colecțiile Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *CIBINIUM*, 2010, p. 210-223.

IDEM. ***Patrimoniu etnologic şi cultură contemporană. Trei ani de prezentare a altor culturi la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu***, în *CIBINIUM*, Partea II, 2006–2008, p. 48-61.

IDEM. ***Patrimoniul etnografic extraeuropean de la exotic la cultura contemporană. Expoziții la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu în anul 2007***, în *RM*, XLII, 2007, nr. 3, p. 47-51.

IDEM. ***Preliminarii la o întâlnire culturală. Franz Binder – călător şi colecționar***, în *SCES*, XX, 2005, pp. 199-204.

IDEM. ***Proiectul* Personalități române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: Hilarie (Bucur) Mitrea din Răşinarii Sibiului. Medic, naturalist şi**

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

etnograf, în *Proiectul* Personalități române afirmate în plan mondial în secolul Ial XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 12-16.

IDEM. ***The "Franz Binder" World Ethnography Museum***, în *The "Franz Binder" World Ethnography Museum*, [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.] (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu*)

Pliantul-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", 12 p., cu 17 fotografii, este primul pliant al muzeului menționat şi a fost editat în anul 1995 în patru versiuni lingvistice: română, engleză, franceză şi germană. Foto şi machetare: Fred Nuss. Traducerea în limba engleză: Augusta Dumitriu.

IDEM. ***The 'Franz Binder' World Ethnographic Museum: collections and collectors***, în *The 'Franz Binder' World Ethnographic Museum – The 'Astra' – Transylvanian Civilisation Museum – The 'Emil Sigerus' Saxon Ethnographic Museum – The 'Astra Film' Studio – The Folk Art Galleries. A short guide.* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, „ASTRA Museum" Publishing House, 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 6-11.

IDEM. ***The permanent exhibition entitled 'Elements of the people of the world's culture and art'***, în *The 'Franz Binder' World Ethnographic Museum – The 'Astra' – Transylvanian Civilisation Museum – The 'Emil Sigerus' Saxon Ethnographic Museum – The 'Astra Film' Studio – The Folk Art Galleries. A short guide.* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, „ASTRA Museum" Publishing House, 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 12-17.

IDEM. ***Valorificarea colecțiilor etnografice extraeuropene în Cadrul Complexului Național Muzeal ASTRA. Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder"***, în *Transilvania*, XXXIV, 2005, nr. 7-8, p. 120-121.

IDEM. ***Variabile ale identității culturale reprezentate în Complexul Național Muzeal ASTRA din Sibiu***, în *Euphorion*, XVI, 2005, nr. 9-10 p. 17.

BOZAN, Maria; CĂLIN-MIHĂLȚIAN, Gabriela; BUŞIE, Raluca. ***Animale din continente*** [inventar-catalog, n.n.], în *Animale din continente în artefacte, imagini şi povestiri, 15 noiembrie 2011 – 15 ianuarie 2012*, [pliant-ghid] Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2011 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*)

BOZAN, Maria; CRIŞAN, Petru Ciprian. ***Colecția de etnografie africană Franz Binder a Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu. Catalog selectiv online***, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2011. http://www.binder.muzeulastra.ro/catalogselectivbinder/.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Catalog selectiv de colecţie, cu informaţii în baza fişelor de catalog realizate de autori. Hipertext în limba română, cuprinzând o bază de date cu informaţii imagistice şi textuale, însoţite de bibliografie, despre 202 piese din colecţia de etnografie africană donată de Franz Binder la mijlocul secolului al XIX-lea. Structura catalogului: arme, podoabe, obiecte diverse, piese de port, obiecte de cult şi obiecte de uz personal sau casnic. Catalogul este precedat de texte introductive referitoare la istoricul cercetării colecţiei, biografia lui Franz Binder şi călătoria lui din 1860–1861 în Bhar al-Ghazal (autor texte: Maria Bozan). Structura lucrării include: texte introductive posibil de consultat în succesiune; catalog cu pagină de deschidere cuprinzând text informativ şi meniu permiţând consultarea selectivă; bibliografie accesibilă din meniu. Pagina de titlu şi textul de deschidere a catalogului indică detaliat contribuţiile: întocmirea şi arhivarea documentaţiei – M. Bozan; întocmirea bazei de date, desen catalog şi tehnoredactare – Petru Ciprian Crişan. Foto: Alexandru Olănescu, Petru Ciprian Crişan.

IDEM. ***Perspective contemporane de valorificare a patrimoniului etnologic extraeuropean. Aspecte din experienţa Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *CIBINIUM* 2001–2005, p. 162-170.

BOZAN, Maria; DUMITRIU, Augusta. ***Călătoria lui Franz Binder pe Nilul Alb***, în *Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder (1820–1875), expoziţie de etnografie, Sibiu – Sebeş, iulie-august, noiembrie – decembrie 2000*, Sibiu, Casa de Presă şi Editură TRIBUNA, 2000 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 10-17.

BOZAN, Maria; SUCIU, Marius; MORONI, Simona; ORLANDO, Benedetta. ***Digitizarea în slujba patrimoniului muzeal. Baza de date online a colecţiilor Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *CIBINIUM*, 2012, p.7-20.

BUCUR, Corneliu. ***Avant-propos,*** în *Musée d'Ethnographie „Franz Binder" – Musée de la Civilisation Transylvaine „ASTRA" – Musée d'Ethnographie Saxonne „Emil Sigerus" – Studio „ASTRA Film" – Galeries d'Art Populaire. Petit guide* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Maison d'édition „ASTRA Museum", 2004 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 3-5.

IDEM. ***Bucur (Hilarie) Mitrea, un reper distinct al caravanei valorilor exponenţiale ale culturii româneşti***, în *Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 42-44.

IDEM. ***Cuvânt înainte***, în *Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder" – Muzeul Civilizaţiei Transilvane "ASTRA" – Muzeul de Etnografie Săsească "Emil Sigerus" – Studioul „ASTRA Film" – Galeriile de Artă Populară. Mic*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ghid (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2003 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 3-5.

IDEM. ***Foreword***, în *The 'Franz Binder' World Ethnographic Museum – The 'Astra' – Transylvanian Civilisation Museum – The 'Emil Sigerus' Saxon Ethnographic Museum – The 'Astra Film' Studio – The Folk Art Galleries. A short guide* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, „ASTRA Museum" Publishing House, 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 3-5.

IDEM. ***Vorwort***, în *„Franz Binder" Völkerkundemuseum – Museum der Siebenbürgischen Kultur „ASTRA" – Musum der Sächsischen Volkskunde „Emil Sigerus" – „ASTRA Film" Studio – Volkskunstgalerien. Kleiner Museumsführer* (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Maison d'édition „ASTRA Museum", 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*), p. 3-5.

BUŞIE, Raluca. ***Fotografii din Altaiul siberian şi Kamchatka la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *CIBINIUM* 2011, p. 301-307.

IDEM. ***O donație inedită la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder": colecția de păpuşi etnografice indiene. Miresele***, în *CIBINIUM* 2009 – 2010, p. 224-231.

*** ***Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder. 1820–1875. Expoziție de etnografie***, [pliant-ghid] Sibiu, 2000 (*Ministerul Culturii, Muzeul ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Centrul Cultural „Lucian Blaga" – Muzeul Orăşenesc Sebeş, jud. Alba*).

Pliant-ghid, 6 p., şi afiş de expoziție dispuse față-verso, cu: text, fotografii documentare (Franz Binder în costum de factură arabizantă şi Franz Binder împreună cu Druis Abdullah) şi imagini cu piese din colecțiile donate în 1862: (1) la Sibiu (lulea, brățară şi podoabă din fildeş, în formă de dinți de leu, de la zande; acoperământ pentru cap din mărgele de sticlă şi brățări din fildeş de la nuer; lulea în formă de siluetă umană şi acoperământ pentru cap din şnururi uleiate de la bari; carafă egipteană din lut) şi (2) la Sebeş (încălțăminte din piele). Pliantul indică responsabilii manifestării: din partea Muzeului „Franz Binder": muzeograf responsabil – Maria Bozan; muzeografi – Augusta Dumitriu, Gabriela Mihălțian, Ciprian Crişan; din partea Centrului Cultural „Lucian Blaga" din Sebeş: Gheorghe Maniu, director şi Marcel Simina, muzeograf. Foto: Fred Nuss, Gabriel Blazsani, Alexandru Olănescu. Autor text: Maria Bozan. Conceptul grafic a fost realizat de tipografie (Tipografia Honterus – Sibiu)

*** ***Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder (1820–1875), expoziție de etnografie, Sibiu – Sebeş, iulie-august, noiembrie - decembrie 2000,*** Sibiu, Casa de Presă şi Editură TRIBUNA, 2000 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Jurnal de expoziţie. 20 p. cu 13 ilustraţii + 3 planşe cu hărţi, din care 2 referitoare la Sudan şi zonele de proveniență ale obiectelor din colecţia Franz Binder. Pe pagina de titlu sunt indicaţi organizatorii instituţionali ai expoziţiei, respectiv: Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Centrul Cultural „Lucian Blaga", Muzeul Orăşenesc Sebeş, Jud. Alba. Expoziţia a reunit piesele donate de Franz Binder în 1862, atât la Sibiu, cât şi la Sebeş, oraşul său natal, fiind prezentată în cele două oraşe şi intenţionând să readucă în memorie, în conformitate cu datele cunoscute la acea vreme, aniversarea a 125 de ani de la naşterea călătorului. Cercetări ulterioare în arhive, realizate de doamna Liliana Popa, vor arăta că Franz Binder s-a născut în 1824. Jurnalul expoziţiei cuprinde texte în limba română referitoare la: colecţia de etnografie africană donată de Franz Binder, expunerea pieselor în cadrul manifestării la care se referă jurnalul, precum şi istoricul valorificării expoziţionale a acestora de la donare până în anul 2000; biografia lui Franz Binder şi călătoria pe Nilul Alb din 1861 – 1862; informaţii etnografice despre Sudan; note despre activiatea de conservare şi o selecţie din cartea de impresii a Muzeului „Franz Binder". Autorii textelor: Maria Bozan, Augusta Dumitriu, Petru Ciprian Crişan, Gabriela Mihălţian, Daniela Pau. Text introductiv (*Deschidere spre universal*): Corneliu Bucur. Pe ultima pagină sunt nominalizaţi membrii colectivelor de specialitate participanţi la realizarea expoziţiei, după cum urmează: 1. din partea Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder": Maria Bozan – muzeograf responsabil; Augusta Dumitriu, Gabriela Mihălţian, Ciprian Crişan – muzeografi; Daniela Pau – conservare. 2. din partea Centrului Cultural „Lucian Blaga" din Sebeş: Gheorghe Maniu, director şi Marcel Simina – muzeograf. Sunt indicaţi şi autorii fotografiilor din publicaţie, respectiv: Fred Nuss, Gabriel Blazsani, Alexandru Olănescu. Conceptul grafic a fost realizat la editură.

CĂLIN-MIHĂLŢIAN, Gabriela. ***Muzeul ca o şcoală – Program de educaţie muzeală în cadrul Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *Marketingul şi educaţia în muzee. Ediţia a II-a, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2011, p. 189-192.*

*** ***China. Impresii de călătorie. 7 iunie – 31 iulie 2013***, [pliant-ghid] Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2013 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*)

Pliant-ghid şi afiş de expoziţie dispuse faţă-verso. Afişul şi pagina de intrare în partea de ghidare nominalizează organizatorul principal al manifestării şi colaboratorii la realizarea acesteia, respectiv: Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Institutul „Confucius" la ULBS şi Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Serviciul Judeţean Sibiu al Arhivelor Naţionale. Partea de ghidare ocupă 6 p., cu texte în limba română (autor: Maria Bozan) şi 37 imagini: imagini cu fotografii de arhivă; o selecţie din fotografiile realizate în China şi prezentate în expoziţie; imagini ale câtorva din piesele expuse. Textele includ o prezentare generală a expoziţiei şi a obiectivelor acesteia, date despre principalii călători în China, colecţionari care au donat piese în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Andreas Breckner, Arthur Soterius von Sachsenheim), un text despre grădinile chineze şti (autor: Maria Bozan). Sunt indicaţi autorii fotografiilor prezentate în expoziţie (Maria Bozan, Alina Scurtu şi Simona Frăţilă, Andreea Gheoca, Darius Bleoca, Cecilia Ardeu, Alexandra Todoran) şi contributorii la realizarea expoziţiei: Maria Bozan (curator expoziţie şi muzeografie); Gabriela Călin-Mihălţian, Monica Druţă (muzeografi); Doina Halcea (conservator). Concept grafic pliant şi afiş: Maria Bozan. DTP: Mihaela Basarabă.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

*** ***Costume tradiţionale din Peru***, [pliant-ghid], Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2008 (Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder")

Pliant-ghid, 8 + 2 p. şi 9 ilustraţii. Text în limbile română şi spaniolă. Pe pagina de titlu apar organizatorii instituţionali ai expoziţiei (M. C. P. ASTRA Sibiu şi Ambasada Republicii Peru în România). Anul în care a avut loc manifestarea se regăseşte în fila adăugată în interiorul pliantului, care îndeplinind şi rol de invitaţie marchează exact deschiderea evenimentului. Nu sunt indicate nominal contribuţiile organizatorice la realizarea expoziţiei [din partea Muzeului „Franz Binder": Maria Bozan, curator; Alexandra Todoran, muzeograf colaborator, n.n.]. Textele de prezentare din pliant sunt structurate pe patru secţiuni, care dau informaţii despre piesele oferite pentru realizarea expoziţiei de Ambasada Republicii Peru în România: a. costume tradiţionale pentru femei; b. costume tradiţionale pentru bărbaţi; c. păpuşi etnografice; d. costume de sărbătoare. Pliantul include, alături de un fragment de introducere, şi un inventar al pieselor din expoziţie – costume tradiţionale (25 intrări) şi păpuşi etnografice (16 intrări). Concept grafic pliant: Maria Bozan. DTP: Mihaela Basarabă.

CRIŞAN, Petru Ciprian. ***Muzeul ASTRA în secolul XXI. Modernizarea sistemului de promovare a imaginii muzeului,*** în *Transilvania*, XXXIV, 2005, nr. 7-8, p. 122-123.

IDEM. ***Sudan. Date etnografice***, în *Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder (1820–1875), expoziţie de etnografie, Sibiu – Sebeş, iulie-august, noiembrie – decembrie 2000*, Sibiu, Casa de Presă şi Editură TRIBUNA, 2000 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 18.

*** ***Culorile Africii. 5 mai – 10 iulie 2011***, [pliant-ghid] Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2011 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*)

Pliant-ghid şi afiş de expoziţie dispuse faţă-verso. Partea de ghidare ocupă, 6 p., cu text în limba română şi 23 imagini, în cea mai mare parte fotografii ale pieselor din expoziţie, şi o hartă unde sunt marcate etniile de la care provin acestea: bembe, luba, songe, kuba, chokwe, pende, yaka, teke şi kongo. Textele (autor Maria Bozan) se referă la obiectivele expoziţiei, respectiv promovarea unei noi colecţii, formate la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" prin achiziţii şi donaţii (Ana Daniela Mayaya & Mihaela Hliban), şi la componenţa acesteia; sunt tratate în mod special două categorii de obiecte: textilele şi obiectele sculptate, precum şi relaţia creaţie populară contemporană – colector. Sunt indicaţi contributorii la manifestare: curatorul expoziţiei (Maria Bozan), alţi participanţi la organizare şi/sau activităţi de educaţie muzeală (Gabriela Călin-Mihălţian, Raluca Buşie). Foto pentru pliant: Alexandru Olănescu. Concept grafic pliant şi afiş: Maria Bozan. DTP: Mihaela Basarabă.

*** ***Das "Franz Binder" Völkerkundemuseum***, [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.] (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu*).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Versiunea în limba germană a pliantului-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", 12 p., cu 17 fotografii, este primul pliant al muzeului menţionat şi a fost editat în anul 1995 în patru versiuni lingvistice: română, engleză, franceză şi germană. Foto şi machetare: Fred Nuss. Autor text: Maria Bozan [n.n.]. Traducerea în limba germană: Gabriela Mihălţian.

DELUERA CANCHOLA, Patricia.

Breve participación de Hilarie (Bucur) Mitrea en México / Scurtă participare a lui Hilarie (Bucur) Mitrea în Mexic, în *Proiectul* Personalităţi Maria române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 34-38.

***

Din creaţia artizanală a popoarelor lumii. Satu Mare, Alba Iulia, Oradea, Sibiu, [pliant-ghid], Sibiu, 1998 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"* şi *Muzeul Judeţean Satu Mare*)

Pliant-ghid, 12 p., cu text în limbile română (autor: Maria Bozan) şi engleză (trad. Augusta Dumitriu) dedicat expoziţiei itinerante cu acelaşi nume. Pe pagina de titlu sunt indicaţi organizatorii principali (M. C. P. „ASTRA" Sibiu şi Muzeul Judeţean Satu-Mare). Sunt identificate, de asemenea, localităţile în care a fost prezentată expoziţia: Sibiu, Satu-Mare, Alba Iulia, Oradea şi perioada de prezentare, respectiv 1998–1999. 15 ilustraţii. Foto: Fred Nuss, Gabriel Blazsani. Conceptul grafic al pliantului: Maria Bozan.

***

Două săptămâni în Japonia eternă. Fotografii de Louis Guermond. 11 mai – 3 iulie 2012, [pliant-ghid], Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2012 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*)

Pliant-ghid şi afiş de expoziţie dispuse faţă-verso. Partea de ghidare ocupă, 6 p., cu texte în limba română şi 16 imagini cu fotografii prezentate în expoziţie. Autori texte: Maria Bozan – *O-Bon* şi Louis Guermond – *Kōyasan, Hanasaka, Satul Murō-ji*). Lista imaginilor include: imagini din sanctuarul de la Kōyasan (*Daimon* – marea poartă de la intrare, piramida cu O-Jizōsama) şi din satul Hanasaka, precum şi imagini legate de sărbătoarea *O-Bon* aşa cum are ea loc în satul Hanasaka (alungarea spiritelor rele de către *oni*, rituri şi ceremonii religioase – ofrande, abluţiuni, obiceiuri tradiţionale - concertul de tobe, jocul „prinderii ursului" şi, bineînţeles, dansul *Bon*). Sunt indicaţi contributorii la manifestare: curatorul expoziţiei (Maria Bozan), alţi participanţi la organizare şi/sau la activităţi de educaţie muzeală, voluntari (Gabriela Călin-Mihălţian, Carmina Maior). Concept grafic pliant şi afiş: Maria Bozan, Louis Guermond. DTP: Mihaela Basarabă.

DUMITRIU, Augusta.

Franz Binder – călător şi colecţionar, în *Călător la izvoarele Nilului. Franz Binder (1820–1875), expoziţie de etnografie, Sibiu – Sebeş, iulie-august, noiembrie – decembrie 2000*, Sibiu, Casa de Presă şi Editură TRIBUNA, 2000 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 8-9.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

*** ***Expoziția „Africa. Artă și cultură". 5 decembrie 1997 – 8 martie 1998***, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 1997. (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*)

Catalog de expoziție. 60 p. cu 25 ilustrații + 1 hartă a Africii cu indicarea țărilor și etniilor reprezentate cu obiecte în expoziție. Coordonator lucrare și contribuții: Maria Bozan. Texte în limbile română, engleză și franceză. Autorii textelor de specialitate: Maria Bozan, Alexandru Marinescu. Introducere: Gilles Dugay. Catalog în limbile română și engleză (autor: Maria Bozan). Pe pagina completă de titlu sunt indicați organizatorii instituționali și participanții la expoziție: Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa" București, Colecționari particulari: Radu Cârneci, Gilles Dugay, Valeriu Georgescu, Radu Ionescu, Dorin D. Iormeanu, Matei Marinescu. Rubrica *Note privind organizarea expoziției* de la p. 58-59, îi indică pe organizatorii expoziției după cum urmează: muzeograf responsabil – Maria Bozan; muzeografi – Gabriela Călin-Mihălțian, Tiberiu Cristea, Augusta Dumitriu; conservator – Daniela Pau. Secțiunea mai cuprinde câteva date privitoare la scenografia expoziției, intenții educaționale, conservare-restaurare. Editor catalog: Maria Bozan. Foto: Gabriel Blaszani. Traduceri: M. Bozan, A. Dumitriu, E. Beleț,. Grafică și afiș expoziție: Mihaela Toader. Tehnoredactare computerizată: Lucia Cușnir.

FILIMON, Aurelia Veronica. **Colecția Aurel Filimon și obiectele Hilarie Mitrea din Răşinari**, în *Proiectul* Personalități române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 45-46.

*** ***„Franz Binder" Völkerkundemuseum – Museum der Siebenbürgischen Kultur „ASTRA" – Museum der Sächsischen Volkskunde „Emil Sigerus" – „ASTRA Film" Studio – Volkskunstgalerien. Kleiner Museumsführer*** (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, „ASTRA Museum" Verlag, 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*).

Versiunea în limba germană a micului ghid al unităților pavilionare din Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu, apărut în limba română în anul 2003 (trad. Gabriela Mihălțian). 32 p. cu ilustrații. Coordonator lucrare și cuvânt înainte: Corneliu Bucur. Autori texte: Maria Bozan, Ciprian Crișan, Lucia Cușnir, Gabriel Bucurstan, Mirela Crețu, Teodora Puia, Adina Vărgatu, Ioana Luca. 14 pagini + 28 ilustrații sunt dedicate Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder". Editori și concept grafic: M. Bozan, C. Crișan. Foto: Alexandru Olănescu.

GRUIAN, Alexandra. ***Expoziția unei mărturii etnografice:* Invitație la muntele Athos – fotografii de Yves Phelippot**, în: *CIBINIUM*, 2006 – 2008, Partea II, p. 66-71.

IDEM. ***Fotografia ca mărturie etnografică: o „Invitație la Muntele Athos"***, în: *RM*, XLII, 2007, nr. 3, p. 56-57.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

IDEM. ***Studiu asupra aruncătorului de suliță din colecția Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu***, *CIBINIUM*, 2006 – 2008, Partea I, p. 307-314.

*** ***Itinerarii africane. Artefacte şi fotografii din colecția Violeta şi Cătălin Rang. 22 septembrie - 28 noiembrie 2010***, [pliant-ghid], Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2010 (*Consiliul Județean Sibiu, Muzeul ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*).

Pliant-ghid de expoziție, 6 p., cu texte în limba română şi 20 imagini:, din care 6 fotografii documentare (autor Cătălin Rang), imagini cu piese din colecția Violeta şi Cătălin Rang şi un portret al colecționarului însoțit de un text cu amintiri din şederea în Congo. Pliantul aduce la cunoştință activitățile (expoziție însoțită de conferință susținută de conf. dr. Cătălin Rang) şi responsabilii manifestării: Gabriela Mihălțian, Raluca Buşie (muzeografi responsabili), Maria Bozan (coordonare ştiințifică şi organizatorică). Alături de prezentarea făcută de Cătălin Rang, în pliant mai apar: text despre expoziție (autori: responsabilii manifestării), fotografii cu obiecte expuse (autor: Alexandru Olănescu), un inventar al pieselor din expoziție. Grafica pliantului, cu imaginea micşorată a afişului expoziției pe prima pagină: Alina Kis. DTP: Mihaela Basarabă, Liliana Oprescu.

MAMIN, Claudio. ***Guaraní-i, poporul* pădurii**, în *Argentina necunoscută. Regiunea Guaraní în România. 17 februarie – 23 martie 2004*, [pliant-ghid], Sibiu, 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*).

MARINESCU, Alexandru. ***Hilarius Mitrea în Indiile Olandeze***, în *Proiectul* Personalități române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 53-54.

IDEM. ***Statuetele magice* nkishi / *Les statuettes magiques* nkishi / *The magic* nkishi *statuettes***, în *Expoziția „Africa. Artă şi cultură". 5 decembrie 1997 – 8 martie 1998*, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM", 1997 (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 19/20/21.

*** ***Musée d'Ethnographie Universelle "Franz Binder"***, [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.] (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu*)

Versiunea în limba franceză a pliantul-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", 12 p., cu 17 fotografii, este primul pliant al muzeului menționat şi a fost editat în anul 1995 în patru versiuni lingvistice: română, engleză, franceză şi germană. Foto şi machetare: Fred Nuss. Autor text: Maria Bozan [n.n.]. Traducerea textului în limba franceză: autoarea.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

*** ***Musée d'Ethnographie „Franz Binder" – Musée de la Civilisation Transylvaine „ASTRA" – Musée d'Ethnographie Saxonne „Emil Sigerus" – Studio „ASTRA Film" – Galeries d'Art Populaire. Petit guide*** (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Maison d'édition „ASTRA Museum" 2004 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*).

Versiunea în limba franceză a micului ghid al unităților pavilionare din Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu, apărut în limba română în anul 2003 (trad. Maria Bozan). 32 p. cu ilustrații. Coordonator lucrare și cuvânt înainte: Corneliu Bucur. Autori texte: Maria Bozan, Ciprian Crișan, Lucia Cușnir, Gabriel Bucurstan, Mirela Crețu, Teodora Puia, Adina Vărgatu, Ioana Luca. 14 pagini + 28 ilustrații sunt dedicate Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder". Editori și concept grafic: M. Bozan, C. Crișan. Foto: Alexandru Olănescu.

*** ***Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder"***, [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.] (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu*)

Pliantul-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", 12 p., cu 17 fotografii, este primul pliant al muzeului menționat și a fost editat în anul 1995 în patru versiuni lingvistice: română, engleză, franceză și germană. Autor text: Maria Bozan [n.n.]. Foto și machetare: Fred Nuss.

*** ***Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder"***, [pliant-ghid], Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2007 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*)

Noua versiune a pliantului-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", amplificată și adusă la zi din punctul de vedere al informațiilor textuale și imagistice: 12 p., cu 51 ilustrații. Text în limba română. Structura include următoarele secțiuni: „Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", singurul muzeu de etnografie extraeuropeană din România"; „Structura tematică a expozițiilor"; „Din cultura și arta popoarelor lumii"; Colecții și colecționari"; „Expoziții temporare și manifestări". Autor text: Maria Bozan. Concept grafic și selecție foto: Maria Bozan, Alexandra Gruian. Foto: Alexandru Olănescu. DTP: Mihaela Basarabă.

*** ***Muzeul de Etnografie Universală "Franz Binder" - Muzeul Civilizației Transilvane "ASTRA" – Muzeul de Etnografie Săsească "Emil Sigerus" – Studioul „ASTRA Film" - Galeriile de Artă Populară. Mic ghid*** (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2003 (*Consiliul Județean Sibiu, Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu*).

Mic ghid al unităților pavilionare din Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu. 32 p. cu ilustrații. Coordonator lucrare și cuvânt înainte: Corneliu Bucur. Autori texte: Maria Bozan, Ciprian Crișan, Lucia Cușnir, Gabriel Bucurstan, Mirela Crețu, Teodora Puia, Adina Vărgatu, Ioana Luca. Pe pagina de titlu se menționează că lucrarea a fost tipărită cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor prin Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național Sibiu. 14 pagini + 28 ilustrații sunt dedicate Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder". Secțiunea dedicată Muzeului „Franz Binder" include prezentarea colecțiilor și a colecționarilor, un material despre expoziția permanentă structurat pe itinerarul de vizitare, cu prezentarea fiecărei săli, precum (autor: M. Bozan) și un scurt text despre expozițiile

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

temporare şi alte manifestări culturale organizate de departament (autori: M. Bozan şi Ciprian Crişan). Editori şi concept grafic: Maria Bozan, Ciprian Crişan. Foto: Alexandru Olănescu. Micul ghid se remarcă prin selecţia imaginilor şi ţinuta grafică de foarte bună calitate.

PETRESCU, Iorgu.
PETRESCU, Angela.

Dr. Hilarius Mitrea şi marile sale donaţii făcute Muzeului de Istorie Naturală din Bucureşti, în *Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 39-41.

***

Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea:* HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF, *8 iulie – 23 august 2009, expoziţie, [pliant-ghid], Sibiu, Editura „ASTRA Museum" [n.n.], 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*).

Pliant-ghid, 6 p. şi 11 ilustraţii, şi afiş, dispuse faţă-verso, despre expoziţia de la Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" şi manifestările aferente acesteia organizate cu ocazia comemorării a 105 ani de la încetarea din viaţă a lui Hilarius Mitrea. Pe afiş şi pe pagina de deschidere a pliantului sunt enumeraţi organizatorii şi colaboratorii instituţionali şi particulari. Alături de gazde apar: Muzeul Naţional de Istorie Naturală „Grigore Antipa" Bucureşti, Muzeul Militar Naţional „Regele Ferdinand" Bucureşti, Biblioteca Academiei Române Cluj-Napoca, Biblioteca Judeţeană ASTRA Sibiu, Direcţia Judeţeană Sibiu a Arhivelor Naţionale, Direcţia Judeţeană Mureş a Arhivelor Naţionale, Ambasada Statelor Unite Mexicane în România, Centrul Interetnic „Transilvania" Sibiu, Muzeul Naţional Brukenthal Sibiu, Primăria Comunei Răşinari, jud. Sibiu, Aurelia Veronica Filimon (colecţionar), dr. Iorgu Petrescu (consultant ştiinţific), col (r) Dumitru Stavarache (consultant ştiinţific). Textul pliantului (autor: Maria Bozan), este redactat în limba română şi cuprinde: o biografie profesională a lui Hilarius Mitrea, date despre expoziţie, o bibliografie selectivă, lista ilustraţiilor cu explicaţii. Pe ultima pagină a pliantului sunt indicaţi nominal cei care au contribuit la organizarea expoziţiei: Maria Bozan (conceptul tematic şi grafic al expoziţiei), Alexandra Todoran, Raluca Buşie (muzeografi), Alina Geanina Ionescu (grafică în expoziţie), Daniela Pau (conservare). Alte contribuţii: Alina Kis, Silviu Ioan Popa, Mihaela Basarabă (concept grafic şi DTP pliant şi afiş). Autorii şi/sau proveniența fotografiilor apar în legendă.

***

***Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF** (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*).

Publicaţie-sinteză cu privire la rezultatele de etapă ale implementării proiectului indicat în titlul lucrării, dedicat comemorării a 105 ani de la încetarea din viaţă a lui Hilarius Mitrea. 60 p. cu 13 ilustraţii. Coordonator proiect, editor lucrare şi contribuţii:

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Maria Bozan. Texte în limba română, structurate după următorul plan: 1. *Un proiect muzeografic comemorativ*, cu prezentarea a două articole referitoare coordonatele generale ale proiectului şi un comentariu analitic al expoziţiei (autor: Maria Bozan); 2. *Masa rotundă „Hilarie (Bucur) Mitrea – medic, naturalist şi etnograf"*, însumând rezultatele comunicărilor şi discuţiilor prin textele a opt autori, precedate de textul introductiv al editorului şi concluziile moderatorului (C. I. Bucur). În ordinea apariţiei în volum, textele se referă la: prezenţa lui Mitrea în Mexic (autor: Maria Patricia Deluera Canchola, material redactat în română şi spaniolă); donaţiile făcute Muzeului de Istorie Naturală „Grigore Antipa" din Bucureşti (autori: Iorgu Petrescu şi Angela Petrescu); Hilarius Mitrea, văzut ca reper în gala valorilor româneşti (autor: Corneliu Ioan Bucur); colecţia Aurel Filimon şi obiectele Hilarie Mitrea (autor: Aurelia Veronica Filimon); o genealogie a descendenţilor lui Mitrea (autor: Dumitru Stavarache); personalitatea lui Mitrea reflectată în arhivele mureşene (autor: Nicolae Balint); Hilarius Mitrea în Indiile Olandeze (autor: Alexandru Marinescu); 3. *Un proiect în progres*, cu două materiale, unul privind derularea expoziţiei despre Hilarius Mitrea la Muzeul Militar din Bucureşti (autor: Tudorița Toader), celălalt, un raport de expunere media a evenimentului (autor: Alexandra Todoran). Lucrarea mai cuprinde: un *Cuvânt înainte* (autor: Ion Valeriu Olaru, directorul general al C. N. M. ASTRA Sibiu); un *Cuvânt de salut* (autor: Bucur Bogdan, primarul comunei Răşinari); o *Scrisoare deschisă* din partea membrilor familiei participanţi la manifestare (autor: Georgeta Maria Stanciu). La rubrica *Mulţumiri*, ca şi în materialele de prezentare a manifestărilor organizate sunt enumeraţi, alături de Muzeul ASTRA cu departamentul său, Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", colaboratorii la organizarea evenimentului: instituţionali – Muzeul Naţional de Istorie Naturală „Grigore Antipa" Bucureşti, Muzeul Militar Naţional „Regele Ferdinand" Bucureşti, Biblioteca Academiei Române Cluj-Napoca, Biblioteca Judeţeană ASTRA Sibiu, Direcţia Judeţeană Sibiu a Arhivelor Naţionale, Direcţia Judeţeană Mureş a Arhivelor Naţionale, Ambasada Statelor Unite Mexicane în România, Centrul Interetnic „Transilvania" Sibiu, Muzeul Naţional Brukenthal Sibiu, Primăria Comunei Răşinari, jud. Sibiu; colecţionari şi cercetători – Aurelia Veronica Filimon, Dumitru Stavarache, Iorgu Petrescu. Conceptul grafic al lucrării: Maria Bozan. Foto: Alexandru Olănescu. Conceptul grafic al lucrării: Maria Bozan. DTP: Mihaela Basarabă.

STAVARACHE, Dumitru.

Contribuţii la realizarea unei genealogii. Descendenţii lui Hilarie (Bucur) Mitrea (1842–1904), în *Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 47-49.

***

The "Franz Binder" World Ethnography Museum, [pliant-ghid], Sibiu, f.a. [1995, n.n.] (*Ministerul Culturii, Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA Sibiu*)

Versiunea în limba engleză a pliantul-ghid al Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder", 12 p., cu 17 fotografii, este primul pliant al muzeului menţionat şi a fost editat în anul 1995 în patru versiuni lingvistice: română, engleză, franceză şI germană. Foto şi machetare: Fred Nuss. Autor text: Maria Bozan [n.n.]. Traducerea în limba engleză: Augusta Dumitriu.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

*** ***The 'Franz Binder' World Ethnographic Museum – The 'Astra' – Transylvanian Civilisation Museum – The 'Emil Sigerus' Saxon Ethnographic Museum – The 'Astra Film' Studio – The Folk Art Galleries. A short guide.*** (coord. dr. Bucur, Corneliu), Sibiu, „ASTRA Museum" Publishing House, 2004 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu*).

Versiunea în limba engleză a micului ghid al unităţilor pavilionare din Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu, apărut în limba română în anul 2003 (trad. Ioana Rasiga). 32 p. cu ilustraţii. Coordonator lucrare şi cuvânt înainte: Corneliu Bucur. Autori texte: Maria Bozan, Ciprian Crişan, Lucia Cuşnir, Gabriel Bucurstan, Mirela Creţu, Teodora Puia, Adina Vărgatu, Ioana Luca. 14 pagini + 28 ilustraţii sunt dedicate Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder". Editori şi concept grafic: M. Bozan, C. Crişan. Foto: Alexandru Olănescu.

TOADER, Tudorița. ***Expoziţia* Hilarie (Bucur) Mitrea din Răşinarii Sibiului. Medic, naturalist şi etnograf *la Muzeul Militar Naţional „Regele Ferdinand I" din Bucureşti***, în *Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 56.

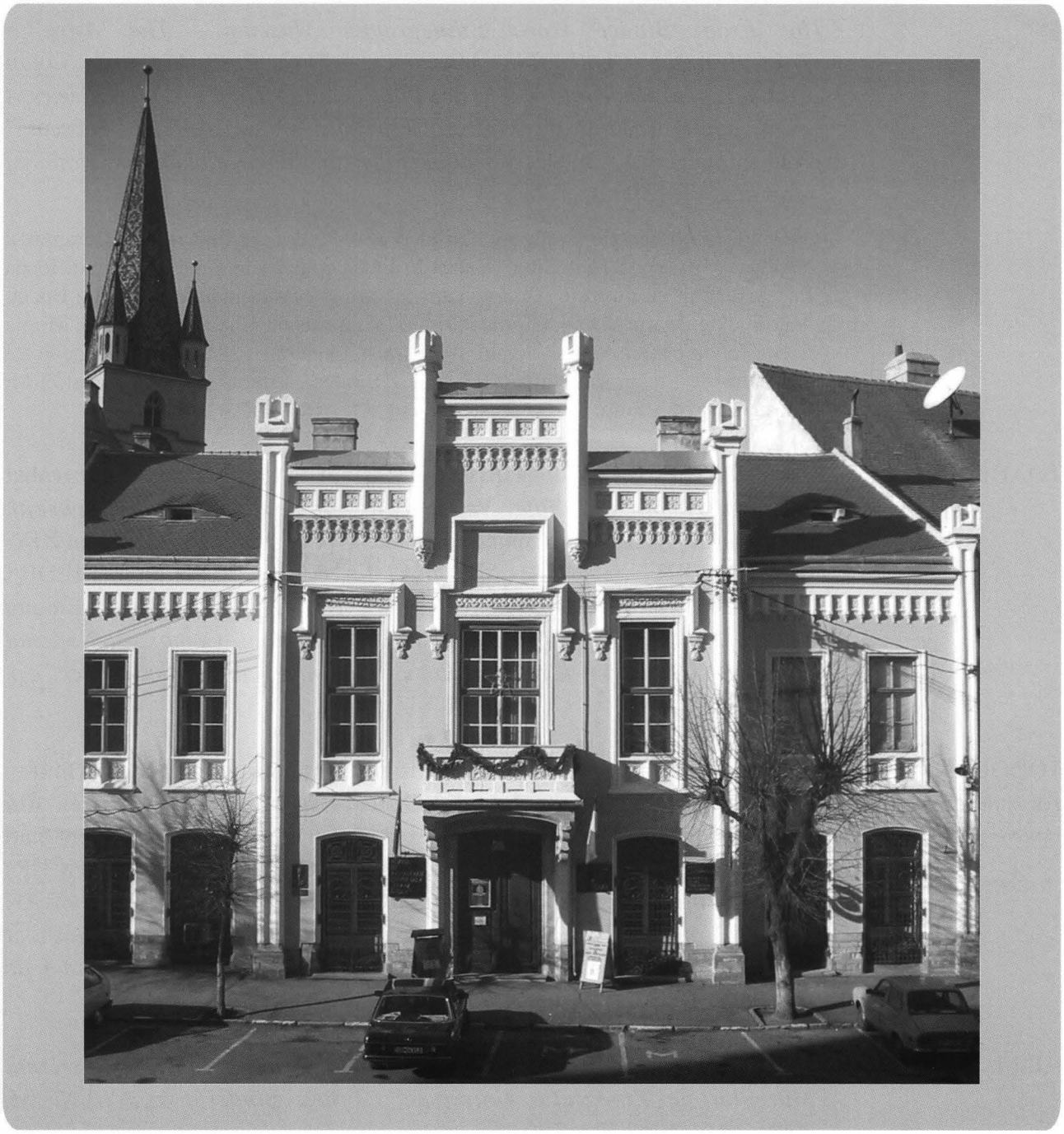
TODORAN, Alexandra Elena. ***Raport de expunere media a evenimentului* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: Hilarie (Bucur) Mitrea din Răşinarii Sibiului. Medic, naturalist şi etnograf**, în *Proiectul* Personalităţi române afirmate în plan mondial în secolul al XIX-lea: HILARIE (BUCUR) MITREA din Răşinarii Sibiului. MEDIC, NATURALIST ŞI ETNOGRAF. (coord. Bozan, Maria), Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009 (*Consiliul Judeţean Sibiu, Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu – Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*), p. 57-59.

IDEM. ***Relaţiile publice pentru muzee gen proxim şi diferenţă specifică – experienţa Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder"***, în *CIBINIUM*, 2006–2008, Partea II, p. 160-165.

ABREVIERI

Euphorion = Euphorion. Sibiu
RM = Revista Muzeelor. Bucureşti
SCES = Studii şi Comunicări de Etnologie. Sibiu
Transilvania = Transilvania. Sibiu
CIBINIUM = Cibinium. Sibiu

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Muzeul de Etnografie Universală *Franz Binder*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Donație de fotografie la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder": sărbători populare și dansuri sacre japoneze[1]

Angela HONDRU*

„The Franz Binder" Museum of Universal Ethnography received, on March 7th, 2013, a donnation of 335 photos featuring Shintō festivals and the Japanese sacred dance. It becomes obvious that the long tradition of folk beliefs has brought forth a unique cultural model. Besides the delightful entertainment Matsuri (Shintō festivals) and Kagura (sacred dances) offer, they also become a moving stage on which the history of Japanese culture unfolds. Each of them conveys a spiritual message which pours forth into the precincts of the shrines and on to the streets of the towns and villages.

Professor Ph.D. Angela Hondru took the photos during the stages of research occasioned by the two fellowships granted by the Japan Foundation (2000-2001 and 2005-2006). The donnation mainly focuses upon events related to the New Year and ancestors' worship, agricultural rituals, as well as festivals dedicated to angry gods or to famous emperors. The photos featuring the sacred dance include Bicchū-kagura (in Okayama prefecture) and Hayachine-kagura (in Iwate prefecture), revealing its role as a mediator between natural and supernatural.

Keywords: kami, worship, nature, ancestors, offerings
Cuvinte cheie: zeitate, venerarea, natură, strămoși, ofrande

Înainte de introducerea budismului în secolul al VI-lea, singura religie japoneză existentă se constituia dintr-un grup de ritualuri și credințe care au căpătat mai târziu denumirea de șintoism – calea zeilor – pentru a se distinge de budism. Japonezii considerau că există o entitate spirituală / zeitate – *kami* – în tot ce este animat și neanimat. Pe lângă zeii din panteonul șintoist, spiritul vântului, al furtunii, al râurilor și munților erau toate considerate *kami*. O cascadă miniaturală, un copac mare, o piatră cu o formă mai deosebită sau o floare le puteau trezi senzația de teamă respectuoasă și deveneau *kami*. Nu erau mai prejos nici eroii naționali, renumiții oameni de cultură, strămoșii reali sau imaginari. Japonezii simțeau și simt pentru toți aceștia dragoste și gratitudine, și sunt mânați de dorința de a le împăca sufletele. Prin urmare, există în șintoism două tendințe: una îndreptată spre natură, care constituie sursa vieții și cealaltă, spre mulțimea de strămoși, care devin *kami* după treizeci și trei de ani și a căror prezență se face încă simțită în lumea materială.

[1] Articolul se referă la donația de fotografii făcută Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder" de prof. univ. dr. Angela Hondru în anul 2013. Credem că cea mai bună introducere pentru expunerea care urmează, o constituie chiar rezumatul întocmit de autoare, motiv pentru care îl redăm în limba română în prezenta notă.

„Muzeul de Etnografie Universală «Franz Binder» a primit, în 7 martie 2013, o donație de 335 de fotografii referitoare la sărbătorile shintoiste și la dansul sacru japonez. Este evident că lunga tradiție a credințelor populare a dat naștere unui model cultural unic. Dincolo de spectacolul încântător pe care îl oferă, *matsuri* (sărbătorile shintoiste) și *kagura* (dansurile sacre) devin și o scenă vie unde se desfășoară istoria culturii japoneze. Fiecare dintre ele transmite un mesaj spiritual care se revarsă în incinta templelor, dar și pe străzile orașelor și satelor.

Prof. univ. dr. Angela Hondru a făcut fotografiile în timpul stagiilor de cercetare ocazionate de cele două burse acordate de Japan Foundation (2000 – 2001 și 2005 – 2006). Donația se concentrează, în principal, pe evenimente legate de Anul Nou și venerarea strămoșilor și de ritualurile agricole, precum și de sărbătorile dedicate zeilor supărați sau împăraților faimoși. Fotografiile privitoare la dansul sacru includ *Bicchū-kagura* (în prefectura Okayama) and *Hayachine-kagura* (în prefectura Iwate), relevând rolul acestuia de mediator între natural și supranatural." (nota editorului)

* Prof. univ. dr., specialist în limba, cultura și civilizația japoneză, traducător și promotor al literaturii japoneze, beneficiară a două burse din partea Fundației Japonia, studiază de peste treisprezece ani sărbătorile populare și dansurile sacre nipone.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Japonia tradiţională este ţara zeităţilor – termenul *yaoyorozu* defineşte opt miriade – şi a sărbătorilor închinate acestora, cunoscute sub numele de *matsuri.* Ele constituie arta prin care relaţia om-zeitate se păstrează vie şi armonioasă, lunga lor tradiţie ducând la apariţia unui model cultural de netăgăduit. Şi asta deoarece comunităţile tradiţionale – şi nu numai – înţeleg şi astăzi însemnătatea ritualizării existenţei, trăirea în ritmurile cosmosului. Sărbătorile şintoiste ne vorbesc despre importante evenimente culturale, ele spun poveşti simple şi tulburătoare ce dezvăluie un număr infinit de situaţii. Este de admirat măiestria pe care japonezii o dovedesc în substituirea idealului religios prin cel familial şi, până la urmă, social. Se spune că sărbătorile de la templele şintoiste îşi au originea în câştigarea bunăvoinţei miriadelor de *kami* prin rugăciuni, mulţumiri şi ofrande, pentru a asigura liniştea individului şi pacea comunităţii. Se pare că acesta a fost scopul, dar mijloacele prin care se atinge sunt atât de numeroase, încât o viaţă de om nu ajunge să le dibuie pe toate. Ar fi şi imposibil atâta vreme cât în centrul vieţii spirituale japoneze se află peste o sută de mii de temple şintoiste. Fiecare găzduieşte cel puţin o sărbătoare dedicată zeităţii protectoare şi unui important ritual agricol, iar templele şintoiste mari găzduiesc mult mai multe. Tocmai asemenea evenimente tradiţionale ne fac să înţelegem mai bine valoarea ordinii reglementate prin repetări rituale, ordine ce devine stâlpul de susţinere al tradiţiei. Şi merită subliniat faptul că sărbătorile populare japoneze nu înseamnă deloc o tradiţie încorsetată într-un tipar învechit, ci e tradiţie vie, la care fiecare generaţie a adăugat o trăsătură distinctivă printr-o intensă participare emoţională.

Anul Nou şi venerarea sufletelor strămoşilor

Tradiţia japoneză prinde glas de Anul Nou prin minunatele obiecte de sezon: decoraţiuni ale templelor, ale caselor, ofrande, talismane, măşti şi costume, precum şi o seamă de alimente, toate concepute astfel încât să simbolizeze fertilitate şi puritate. O mulţime de *kami* trebuie să-şi părăsească sălaşul permanent pentru a-şi binecuvânta enoriaşii. La rândul lor, japonezii sunt datori să-i venereze, să-i hrănească şi să-i distreze. Zeii care descind pe pământ ca să sărbătorească împreună cu muritorii Anul Nou se numesc, generic, *Toshigami* – Zeul Anului. În multe zone rurale, *Toshigami* se identifică cu spiritele propriilor strămoşi. De cele mai multe ori însă *Toshigami* este Zeul Câmpului, care vine la cumpăna dintre ani în casele oamenilor pentru a-i asigura de protecţie.

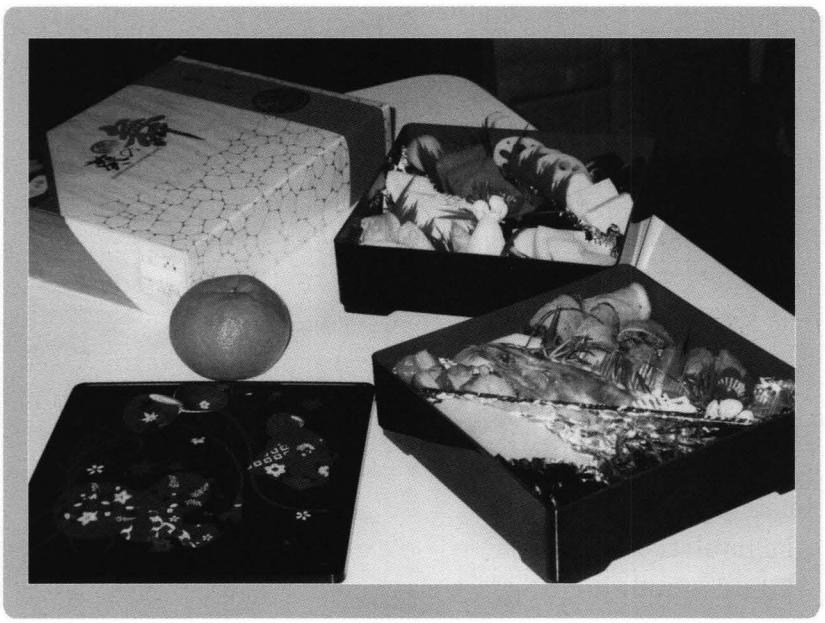
Nu este deloc surprinzător că cele mai semnificative simboluri legate de Anul Nou sunt cele pe care ni le oferă plantele, pomii, fructele şi florile, deoarece ele reprezintă trezirea naturii la viaţă, cu atât mai mult cu cât, în timpuri străvechi, înnoirea anului era considerată o etapă de criză ce putea fi rezolvată cu ajutorul omului, prin ritualuri magice. Natura trebuie stimulată şi lucrul acesta nu se poate face decât cu propriile ei elemente, alese cu grijă. Deşi apare doar incidental în mitologia japoneză, pinul este nelipsit la trecerea dintre ani, acest copac peren, viguros şi falnic simbolizând viaţă lungă, statornicie şi rezistenţă la intemperii.

Kadomatsu

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Aranjamentul tradițional *kadomatsu* nu se mai vede la fiecare poartă, locul acestuia fiind luat de *shimekazari*, dar acolo unde există (neapărat la intrarea templelor și în locurile special amenajate pentru ritualuri), el se însoțește de tulpini de bambus și flori de prun, în ultima vreme chiar varză creață – ambele capabile să sfideze anotimpul rece. Bambusul se taie oblic pentru a descuraja orice spirit răufăcător dornic de aventură. Mlădiindu-se grațios în bătaia vântului, mătură în calea sa orice influență nefastă, iar nodurile de pe înalta lui tulpină simbolizează viața eternă. Aranjamentele de dimensiuni mici de la intrarea caselor, magazinelor, școlilor, grădinițelor – *shimekazari* – ademenesc parcă norocul, bogăția și sănătatea. Mica funie sacră este împodobită cu frunze de ferigă (iubind umiditatea, feriga devine simbol al fertilității, iar forma plantei sugerează familie armonioasă și viață bogată), *daidai*, portocală amăruie (omofon al sintagmei „generație după generație”), un homar care, datorită spinării încovoiate, semnifică viață lungă, plante de mare și alte obiecte de bun augur.

O atenție deosebită se acordă preparării mâncării, căci Zeul Anului trebuie întâmpinat cu hrană. Nelipsite sunt turtele de orez *mochi*, a căror preparare constituie ea însăși un ritual. Ele sunt prețuite în mod deosebit pentru că se consideră că reprezintă sufletul zeului. *Kagami-mochi*, turtele-oglindă care împodobesc altarul templelor și alcovul caselor sunt simbolul perfecțiunii, al suflului divin, în cazul de față al Zeiței Soarelui, având funcții și valori magice.



Toate alimentele ce compun mâncarea tradițională de Anul Nou – *osechi-ryōri* – sunt de bun augur datorită formei, culorii, numelui sau gustului, oferind fiecare în parte semnificații în găsirea cărora japonezii sunt adevărați maeștri.

Anul vechi se încheie cu cele 108 bătăi de clopote de la templele budiste, despre care se spune că iau cu ele cele 108 păcate și patimi lumești. Anul nou începe cu venerarea zeilor șintoiști. Primul mers la templu se însoțește de mulțumiri pentru realizările împlinite, rugăciuni pentru iertarea păcatelor, pentru prosperitate și fericire. Prima zi a anului este o zi deosebită pentru toți membrii familiei, îmbrăcați în haine de sărbătoare, adunați în camera de zi ce capătă un caracter sacru.

Un alt eveniment important care adună în jurul mesei bunici, părinți, copii, nepoți este venerarea strămoșilor. Atât *O-Bon* cât și slujbele de pomenire fac parte dintr-un proces ordonat de uitare, în cadrul căruia „cel plecat” își schimbă treptat statutul de decedat și ajunge la cel de strămoș pe măsură ce amintirea se șterge din mintea celor vii. A fi „uitat cu grijă”, proces care înseamnă de fapt o permanență a amintirii, este o modalitate de a permite sufletului să pășească pe calea existenței sacre ca viitor strămoș ce devine, după treizeci și trei de ani, *kami*.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Sărbătoarea *O-Bon* se desfăşoară între 13-16 iulie sau 13-16 august, în funcţie de regiune, şi sub multe aspecte, cum ar fi cel al purificării şi al ofrandelor, aceasta are puncte comune cu aniversarea Anului Nou – evenimente de seamă care împart anul calendaristic în două. Pe de altă parte, sărbătorirea sufletelor morţilor coincide cu ritualurile agricole, deoarece şi sufletele strămoşilor veghează, în concepţia japonezilor, la bunul mers al gospodăriei şi trebuie să li se adreseze mulţumiri şi rugăciuni. Similitudinile sunt dovedite şi de ofrandele care se aduc în altarul strămoşilor şi pe pietrele funerare: boabe de orez, turte din orez, saké, legume, fructe, flori.

Sărbătoarea *O-Bon* începe cu aprinderea felinarelor sau focurilor în faţa porţilor şi a mormintelor, acestea având rolul de a înlesni sufletelor strămoşilor să-şi găsească mai lesne drumul spre casă. Tot în ziua de 13 se pune apă proaspătă în faţa uşii pentru ca spiritele să se învioreze după lunga şi obositoarea călătorie.

Estrada pentru dansul *O-Bon*
Yagura for *O-Bon* Dance

În zilele de 14 şi 15, la cimitire şi acasă, preoţii budişti ţin slujbe individuale, iar la temple, slujbe colective pentru sufletele strămoşilor. La fel ca orice zeitate, acestea trebuie distrate, cel mai de seamă eveniment fiind *Bon-odori* („Dansul *O-Bon*").

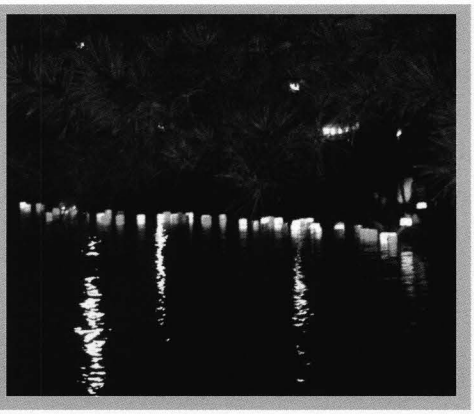
În pieţe publice, în parcuri sau pe malurile râurilor se înalţă estrade, împrejmuite de felinare aprinse, iar japonezii dansează în jurul acestora urmând cu seriozitate modelul dansatoarelor profesioniste de pe estrade. Cel mai cunoscut dans din întreaga Japonie este *Awa-odori* din Tokushima, insula Shikoku.

Awa-odori

O particularitate a acestuia o constituie faptul că fiecare grup de dansatoare îşi are propriii instrumentişti. Dansatorii exprimă prin mişcările graţioase ale mâinilor nu doar gratitudinea, ci şi speranţa într-o binecuvântare viitoare, nu doar o manifestare de recunoştinţă adresată spiritelor strămoşilor, ci şi dorinţa de a le face să-şi extindă protecţia magică asupra descendenţilor şi în viitor. Pe lângă dansatoarele profesioniste, prin faţa tribunelor mai trec bărbaţi, femei şi copii îmbrăcaţi în chimonouri scurte, dansurile lor caracterizându-se prin dinamism. După parada dansatorilor,

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

sărbătoarea continuă pe străzi și alei. Toată lumea, de la mic la mare, de la tânăr la bătrân se adună în jurul dansatoarelor profesioniste și se reiau pașii de dans.



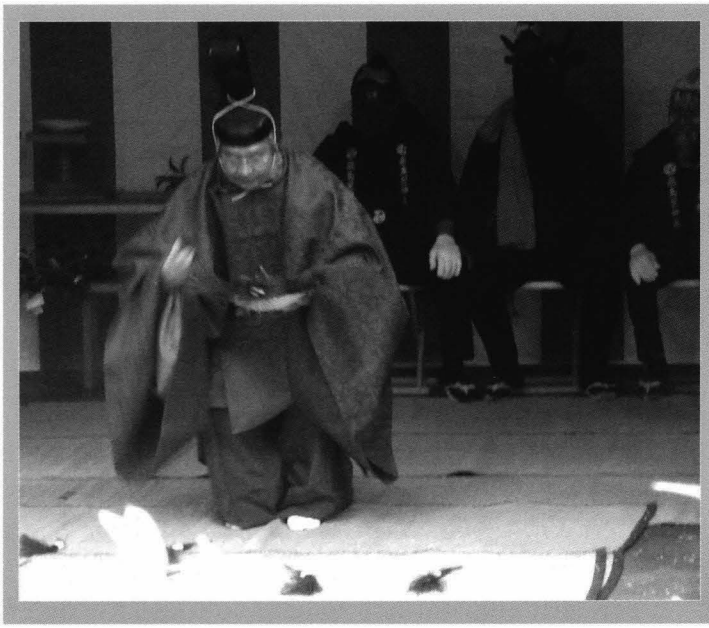
Lumini care conduc sufletele strămoșilor
Lights guiding the souls of the dead

În ultima zi a sărbătorii, sufletele strămoșilor trebuie conduse înapoi, spre lumea lor, tot cu lumină. Se aprind felinare sau focuri în aceleași locuri ca și la întâmpinarea lor, iar în localitățile de pe malul apelor se lansează felinare, fiecare purtând numele unui strămoș. În unele zone rurale se confecționează bărcuțe din paie de orez sau grâu, în care se pun ofrande și lumină pentru călătoria colectivă a sufletelor. Luminițele aprinse îndeplinesc nu doar rolul de a le apăra în călătoria pe care o au de întreprins, de a le lumina calea și de a le înveseli, ci ele constituie în același timp un simbol al spiritului fără trup.

Poate că nu există religie mai impresionantă decât cea legată de cultul strămoșilor, conform căreia cei morți fac parte din familie în continuare, având nevoie de afecțiune și în lumea de dincolo. Inițiat într-o perioadă tulbure, în care teama era mai puternică decât dragostea, când dorința de a face pe plac spiritelor era inspirată de posibila lor mânie, cultul s-a transformat într-o religie a afecțiunii, existând conștiința că fericirea morților depinde de modul cum își fac datoria cei vii, iar spiritele veghează asupra celor rămași în viață, împărtășind bucuriile și necazurile celor pe care i-au lăsat în urmă.

Sărbători agricole

Japonia a fost considerată o țară agrară până în secolul al XIX-lea. Țăranii practicau o seamă de ritualuri magice menite să contribuie la renașterea câmpului. În primele două luni ale anului mai au loc și acum două tipuri de ritualuri agricole: rugăciunile pentru o recoltă bogată și practicile imitative, cu alte cuvinte cele realizate prin magie simpatetică. Printre cele din a doua categorie se cere menționat *Onda-matsuri* de la templul șintoist Asukaimasu din Nara, desfășurat în prima duminică din luna februarie. Cu acest prilej se imită diversele etape pe care le parcurge orezul, de la plantare până la recoltare. Aici, fertilitatea câmpului e susținută de fertilitatea umană. După înscenarea aratului urmează mimarea raportului sexual în credința că această căsătorie între două ființe divine atrage după sine atât recoltă bogată, cât și fertilitate.



Onda-matsuri - Nara

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Preoții, care îndeplinesc rolul plantatoarelor, mimează printr-un ritual religios impresionant plantarea răsadurilor, aşezând pe pardoseala templului mănunchiuri de crenguțe de pin. Fiind copac peren, pinul simbolizează viața eternă. „Fertilitatea" de pe scenă este transmisă spectatorilor prin aruncarea în rândul lor a mănunchiurilor de crenguțe de pin, precum şi a orezului şi a turtelor *mochi*. Ritualul se numeşte *fuku-maki* („răspândirea fericirii"), iar beneficiarii sunt spectatorii, în urma transferului magic înfăptuit prin ritual.

Aratul la *Otaue-matsuri*, Osaka
Plowing at *Otaue-matsuri*,Osaka

Ritualul de plantare a orezului din cadrul sărbătorii *Otaue-matsuri* („Sărbătoarea câmpului") de la templul Sumiyoshi din Osaka, pe data de 14 iunie, se desfăşoară din timpuri străvechi, iar sacralitatea evenimentului supraviețuieşte în câteva dintre cântecele şi dansurile ce se desfăşoară pe scena din mijlocul parcelei sacre din incinta templului. În spectacolul prezentat pentru distrarea zeității şi a publicului sunt incluse scene din diverse perioade istorice – un prilej excelent de a le reaminti ca să nu se piardă în negura timpului. Până şi bătălia dintre marile clanuri Genji şi Heike este mimată de băieți aşezați pe două rânduri. Între timp, „câmpul" este „arat" de doi bărbați care ghidează boul ascultător.

Cea mai importantă sărbătoare închinată recoltei este *Kanname-sai* de la templul Ise, cu cele două pavilioane dedicate Zeiței Amaterasu (datând din secolul al III-lea) şi Zeiței Cerealelor (din secolul al V-lea).

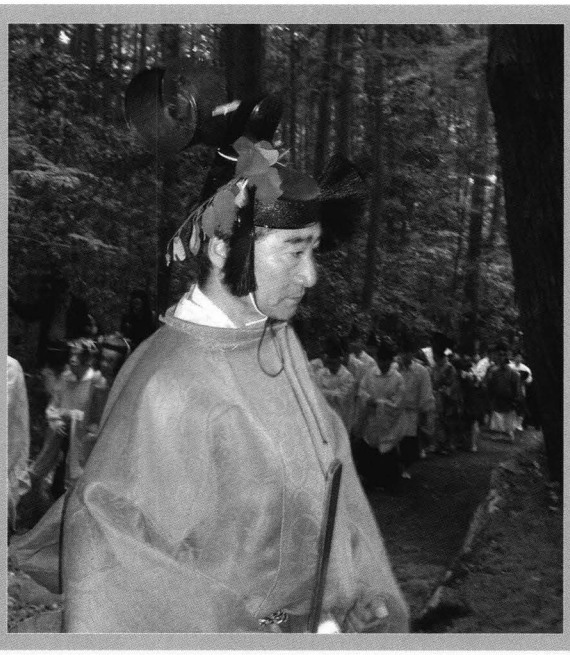
Lada cu orezul-ofrandă la *Kanneme-sai*, Ise
The chest with sacred rice at *Kanneme-sai*, Ise

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Orezul adus ofrandă se cultivă pe parcele speciale, sub atenta supraveghere a preoților și a personalului angajat anume; legumele se cultivă și ele în locuri alese cu grijă; farfuriile și bolurile se ard în cuptoarele templului și sunt de unică folosință; saké-ul se prepară dintr-un orez special; mâncarea adusă drept ofrandă se prepară la un foc separat, aprins prin frecarea a două bețe. Parada carelor alegorice de pe data de 15 octombrie se desfășoară aici fără muzică, fără gălăgie, de parcă s-ar teme să nu deranjeze spiritele sacre ce-și așteaptă ofrandele.

***Aoi-matsuri* („Sărbătoarea nalbelor")**

Printre numeroasele sărbători închinate zeităților mânioase, donația făcută Muzeului „Franz Binder" cuprinde fotografii ce ilustrează splendida *Aoi-matsuri*, despre care se spune că datează din timpul Împăratului Yōmei (d. 586-587), când Japonia a fost bântuită de o secetă devastatoare și o foamete cumplită. Împăratul a trimis o delegație la cele două temple Kamo din Kyōto, pentru a împăciui zeitățile supărate cu ofrande de alimente, iar preoții au inițiat câte o procesiune în incinta templelor.



Procesiunea preoților la *Mikage-matsuri*
Procession of priests at *Mikage-matsuri*

Printre ritualurile care preced marea procesiune din 15 mai, de o însemnătate deosebită este *Mikage-matsuri*, care înfățișează descinderea spiritului divin la locul sărbătorii. Peste o sută de preoți înveșmântați în haine de epocă îl întâmpină cu mare fast, procesiunea lor fiind considerată cea mai veche din Japonia. Spiritul sacru întruchipat de crenguța de *sakaki* (copac sacru) este transportat la un sălaș temporar unde i se aduc ofrande de alimente și cântece, iar apoi e condus la sălașul din inima pădurii Tadasu din incinta templului Shimogamo, unde este transferat în spinarea unui cal alb (considerat pe vremuri mesager al zeului). Prin îmbinarea celor două draperii în cinci culori, spiritul divin și calul privesc cel mai vechi dans japonez, *Azuma-asobi*.

Pentru spectatori, punctul culminant al sărbătorii îl constituie procesiunea din 15 mai, care se întinde pe străzile orașului Kyōto pe o distanță de un kilometru. Suita Solului Imperial este urmată de un car cu boi, treizeci și șase de cai și aproximativ cinci sute de persoane îmbrăcate în costume tradiționale din perioada Heian (794-1184). Carul alegoric, împodobit cu nalbe (despre care se spune că au proprietăți apotropaice), este tras de un bou negru, considerat animal sacru.

Umbrelă împodobită cu flori artificiale la *Aoi-matsuri*
Umbrella decked with flowers at *Aoi-matsuri*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Procesiunea mai cuprinde umbrele imense acoperite cu uriaşe flori artificiale – simbol al opulenței – şi se încheie cu alaiul lui *Saiō-dai*, socotită pe vremuri soția de o noapte a zeităţii celebrate. Ea e însoțită de aristocrate de diverse ranguri, de doamne-de-onoare, slujnice, cameriste. Întreaga procesiune se desfăşoară pe un fundal de tobe, fluiere şi gong. Urmează apoi dansuri aduse ca ofrandă zeităților celebrate.

***Jidai-matsuri* ("Festivalul Epocilor")**

Jidai-matsuri a fost inițiat în anul 1895, odată cu construirea templului în onoarea împăratului Kanmu, din a cărui inițiativă capitala a fost mutată la Kyōto, şi a împăratului Kōmei. După o seamă de ritualuri de purificare şi ofrande, spiritele celor doi împărați sunt transferate în care alegorice, urmând să însoțească splendida paradă închinată lor, ce se desfăşoară pe străzile fostei capitale, de la templul Heian din Kyōto până la Palatul Imperial.

Nobil de la Curtea Heian la Festivalul Epocilor
Court Noble at *Jidai-matsuri*

Carul alegoric al lui Hideyoshi la Festivalul Epocilor
The portable shrine of Hideyoshi at *Jidai-matsuri*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Parada costumelor, accesoriilor și coafurilor specifice diverselor perioade istorice (numărând peste douăsprezece mii de obiecte), constituie atracția principală a acestui festival. Procesiunea se întinde pe o lungime de doi kilometri și include două care trase de boi, peste patruzeci de cai și boi. Cei două mii de participanți amintesc de personalități de seamă, incluzând shoguni, samurai, aristocrate celebre, dansatoare renumite, scriitoare cunoscute, printre care și Murasaki Shikibu – autoarea primului roman al lumii apărut la începutul secolului al XI-lea (*Genji Monogatari*).

***Kagura* – dansul sacru japonez**

Ca mediator ideal între natural și supranatural, *Kagura* este unul din cele mai eficace mijloace prin care se dizolvă hotarul dintre uman și divin, iar varietatea dansurilor *kagura* stă mărturie vitalității lor. Ele pot fi dedicate zeilor, *kami*, și atunci ei sunt publicul invizibil; alteori, zeii sunt cei care dansează, întrupându-se în dansatori.

Dansurile *Kagura* pot fi împărțite în două mari categorii: *miko kagura* (dansate de fetele de la temple, considerate pe vremuri mesageri direcți ai zeităților) – dansuri sobre, monotone – și *sato kagura*, care servesc ca mijloc de pacificare a zeităților, dar și de distrare, atât a lor, cât și a publicului. Elementul principal care predomină aici este cel distractiv, făcând ca asemenea spectacole să fie așteptate cu sufletul la gură.

Indiferent de locul în care se desfășoară dansurile *kagura* (de obicei pe scena pavilionului de dans din cadrul templului șintoist sau pe o scenă improvizată), zeitățile își marchează prezența prin intermediul unor instrumente: *torimono* (unelte magice care le ajută să se înfățișeze spectatorilor, cele mai frecvente fiind clopoțeii, evantaiul, sabia) și *yorishiro* (care funcționează ca niște canale prin care coboară zeitățile). Cel mai frecvent întâlnit *yorishiro* este cupola, care cunoaște variante zonale ca formă, dar îndeplinește aceeași funcție. Cupolele conțin confetti în cinci culori, simbolizând semințele universului dătătoare de viață.

Măștile sunt considerate și ele *yorishiro*, canale magice. Dansatorul, la început mesager al zeului, devine apoi zeul însuși, masca făcând legătura dintre spectatori și tărâmul sacru.

Costumul, de asemenea, îl face pe dansator să devină zeitatea însăși și de aceea costumele sunt tratate reverențios. Fiind purtate de „zeități", ele sunt păstrate la fel de ritualic, ținând cont de toate tabuurile șintoiste. De exemplu, dacă s-a întâmplat vreo nenorocire (moarte, accident) la casa unde se păstrează un astfel de costum, el este imediat mutat într-un loc purificat.

Numărul dansurilor *kagura* este greu de estimat. Fotografiile donate Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder" înfățișează secvențe din două tipuri de spectacole *kagura*: unul cu teme mitologice și unul care ilustrează sincretismul șintoism-budism.

Bicchū-kagura

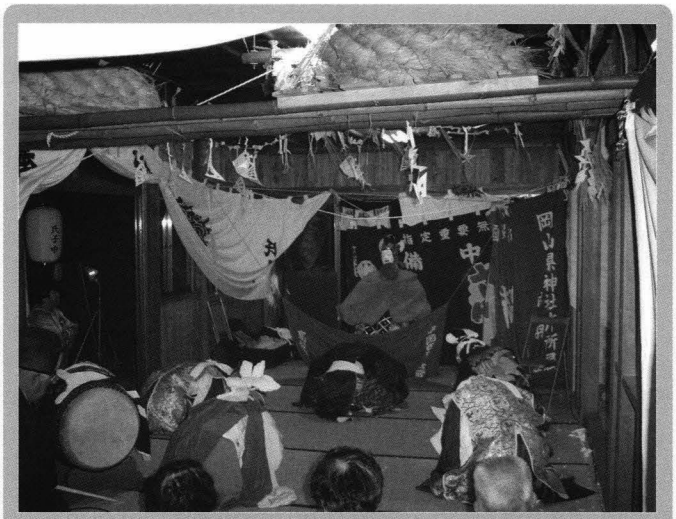
Miriadele de zeități participante la spectacol coboară pe cele o mie de cărări asigurate de legăturile cupolei cu „bolta cerească" și cu cei doi șerpi – mascul și femelă – ce-i întruchipează pe zeul Kōjin și pe soția sa. Bătăile alerte ale tobei marchează înghesuirea zeilor pe cele o mie de cărări, coborârea lor fiind sugerată prin mișcarea cupolei în toate direcțiile, de parcă ar fi posedată.

Primul dans după cel de purificare îl prezintă pe *Sarutahiko*, care deschide și purifică drumul pe care nepotul Zeiței Soarelui, Ninigi-no-mikoto, coboară pe pământ pentru a-l civiliza. Este un dans vioi, cu multe elemente artistice, iar în loc de un Sarutahiko, apar doi sau chiar patru, pentru a da și mai multă vigoare dansului.

Uciderea balaurului relatează aventurile lui Susano-o, fratele Zeiței Soarelui, expulzat din Tărâmul Celest pentru nelegiuirile comise. Își ispășește păcatele după ce ajunge la Izumo, unde o salvează de balaurul cu opt capete pe ultima dintre cele opt fiice ale bătrânilor zei terești, cărora le cere

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

să facă un gard cu opt porți, urmând ca la fiecare poartă să pună un butoi cu băutură. Monstrul apare şi, în mod previzibil, îşi vâră câte un cap în fiecare butoi şi se îmbată. Susano-o îşi scoate sabia şi-i retează capetele unul câte unul. Amănuntele mitului sunt redate prin gesturi sugestive, cu o măiestrie demnă de mari artişti. Recuzita nu lipseşte nici ea, numai că pe scenele mici, Susano-o luptă cu doi sau cu patru balauri în loc de opt. În spectacolele cu aceeaşi temă (*Iwami-kagura*) dintr-o prefectură învecinată predomină fastuosul – balaurul înfuriat scoate chiar foc pe nări.



Amaterasu ieşind din grotă
Amaterasu coming out of the Heavenly Cave

În dansul *Deschiderea Grotei Celeste*, Zeul Înțelepciunii, Omoikane, se sfătuieşte cu ceilalți zei pentru a afla o cale de a o ademeni pe Zeița Amaterasu să iasă din grotă şi să readucă pe pământ lumina soarelui: pune în fața grotei o creangă uriaşă de copac sacru *sakaki*, de care atârnă bijuterii şi o oglindă, şi îi cere zeiței Ame-no-uzume (Fata Cerului) să danseze un dans licențios care stârneşte râsul zeităților adunate acolo. Biruită de curiozitate, Amaterasu crapă uşa grotei, iar uriaşul Zeu Tajikarao îi blochează reintrarea. Lumea revine la normal, având din nou soare, zile şi nopți. Mitul este redat prin dansuri cuceritoare, interpretate diferit în funcție de zonă, în general punctate în momentele cheie prin bătăi ritmice de tobă şi chiar prin dialogul dansatorului cu toboşarul, dialog presărat cu glume şi ironii usturătoare la adresa unor localnici, a programelor TV, a unor evenimente cunoscute spectatorilor.

Okuninushi, zeul Bogăției
Okuninushi, the God of Wealth

Cedarea țării relatează în detaliu renunțarea la ținutul terestru de către Okuninushi, fiul lui Susano-o, în favoarea nepotului Zeiței Soarelui, Ninigi-no-mikoto, încântând spectatorii cu momente de pace întrețesute cu unele de intense frământări şi răzvrătiri transpuse în dansuri aspre şi elemente acrobatice de o mare dexteritate.

Bicchū-kagura din prefectura Okayama este un spectacol renumit în întreaga Japonie. Ca ofrandă adusă Zeului Kōjin în calitate de protector al familiei se desfăşoară anual, iar în calitate de protector al comunității o dată la şase sau la doisprezece ani, în funcție de localitate.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Hayachine-kagura

Închinat zeului Muntelui Hayachine, Gongen-sama și soției sale, Seoritsuhime, *Hayachine-kagura* din prefectura Iwate, care datează de la sfârșitul secolului al XV-lea, nu este un simplu spectacol, ci unul cu funcție ritualică, despre care se spune că are puteri magice, fiind totodată artă rafinată inspirată de energia și umorul asceților din munți, *yamabushi*, care încercau să stimuleze, și prin intermediul dansurilor, interesul sătenilor față de istoria zeităților din munți și să promoveze puterile spirituale ale călugărilor budiști itineranți. Ca să-i convingă de existența divinității, colindau prin sate cu un cap de leu, *shishi*, de fapt un animal mitologic imaginar, menit să exorcizeze toate relele din calea sa.

Spectacolul, care ține două zile, se compune din patruzeci de dansuri, primele șase fiind nelipsite din orice program. Primul, *Tori-mai* („Dansul Păsărilor") este închinat cuplului primordial de zei, Izanagi și Izanami, considerați făuritorii insulelor japoneze. Zeii sunt întruchipați de doi dansatori înveșmântați în costume superbe, purtând pe cap un fel de coif cu urechi lungi, iar în vârf, un decupaj reprezentând un cocoș și, respectiv, o găină. Executarea dansului înseamnă o întoarcere la timpul originar, o renaștere simbolică.

Sanbasō

Sanbasō, fiul lui Okina (Zeul Spiritelor Ancestrale), își exprimă prin dans recunoștința față de părintele care i-a redat viața cu prețul propriei vieți, distrând totodată publicul cu gesturile lui caraghioase și cu sumedenia de sărituri pentru care dansatorul trebuie să dovedească o măiestrie deosebită.

Yama-no-kami (Zeul Muntelui) preaslăvește prin dans ținutul pe care-l păstorește, se roagă pentru recoltă bogată și alungă spiritele malefice. Dansul relatează originea zeității despre care se spune că urcă la munte toamna, după strângerea recoltei, și coboară la câmpie primăvara pentru a veghea bunul mers al parcelelor cultivate cu orez.

Urmează dans după dans, unele dintre ele inspirate de cunoscute teme legendare, fiecare cucerind prin costumul specific, precum și prin paleta largă de mișcări, în care creativitatea și-a spus cu siguranță cuvântul.

Nu se poate trece cu vederea transferarea spiritului divin și al soției sale la sălașul temporar din pădure, după o zi încărcată de dansuri, ca să prindă puteri pentru partea de spectacol din ziua următoare. Atât la ducere, cât și la întoarcere, li se aduc ofrandă, pe drum, mai multe *shishi-mai* („dansul leului"), grupurile de dansatori ținând în mâini capete de leu păstrate cu sfințenie de către locuitorii celor trei sate participante la sărbătoare.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Gongen-mai la sălaşul temporar
Gongen-mai at the temporary abode

Spectacolul *Hayachine-kagura* se încheie întotdeauna cu *Gongen-mai* („*Dansul capului de leu*"), alcătuit din două părți: prima e un fel de dans-rugăciune, iar a doua reprezintă posedarea simbolică a dansatorului de către zeitate, zugrăvită prin mişcările iuți şi sinuoase ale capului de leu. Clămpănelile puternice ale măştii par să alunge toate relele din comunitate.

Hayachine-kagura este un spectacol care ilustrează sincretismul budism-şintoism, prin credința în zeul Gongen-sama. Gongen este de sorginte chineză, dar e considerat protector al căminului şi al comunității. Prin forța zeităților care sălăşluiesc în capetele de leu se asigură recoltă bogată, pacea comunității şi sănătatea locuitorilor ei. Este un dans ritualic care se practică de sute de ani, păstrându-se în inima japonezilor împreună cu credința în sacralitatea Muntelui Hayachine.

Toate sărbătorile şintoiste ilustrate prin fotografiile donate Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder" reprezintă adevăratul spirit japonez, fiind o marcă elocventă a identității culturale a Japoniei.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

La collaboration réussie entre le Cercle d'Action culturelle et européenne de Bordeaux et le Complexe national des musées ASTRA

Colaborare reuşită între Cercul de Acţiune Culturală şi Europeană din Bordeaux şi Complexul Naţional Muzeal ASTRA din Sibiu

Marc CHESNEL*

Marc Chesnel's visit to Romania and more particularly the city of Sibiu in 1991 was to be the first of many other visits each of the following years. When he took over the chairmanship of the "Cercle d'Action culturelle et européenne de Bordeaux" in 1993, he set about developing cultural activities in this part of Europe. He mainly focused on donating books, delivering lectures and displaying photographs. Over the past twenty years, his activities have been hosted in various places such as the Brukenthal Museum, the ASTRA Library or the 'Franz Binder' World Ethnography Museum which is part of the ASTRA National Museum Complex. The 'Franz Binder' Museum delights visitors with ethnographical, folk art and technology exhibitions . In April-May 1999, French photographer Max Roy was thus invited by the "Cercle" to present part of his work on digital photography in this museum as well as in the Polytechnic University and the French Institute in Bucharest . Max Roy came over from France to attend all three opening exhibitions.

At the end of 2001, it was the turn of François Ducasse, another French photographer, to have the Bordeaux wine estates and vineyards he photographed on display in the basement of the Franz Binder Museum.

In the Fall of 2003, an exhibition initiated by France and Romania jointly presented the sites inscribed on the UNESCO World Heritage List.

In 2007, Sibiu gained the status of European Cultural Capital, the same year Romania joined the European Union. As early as the Fall of 2005, the "Cercle" had celebrated the two events with "Corrida", a selection of black and white pictures by François Ducasse, all taken from his remarkable book "Sur les chemins de l'Arène". Three European countries were thus associated, Spain where lots of the pictures were taken, Romania where they were shown for the first time and France, the photographer's mother country.

To start the cultural year in Sibiu, "the Cercle" invited French photographer Yves Phelippot to present a selection of pictures he had taken at the Mount Athos World Heritage Site. The Choirs of the Faculty of Theology participated in the inaugural show.

The following day, the photographer presented his album Venezia that included an interactive CD-ROM, something rather new at the time. This is how Greece and Italy, two countries little represented in the official cultural year programme , could have a share in the event.

In July 2010, a delegation of the "Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de La Rochelle" with Marc Chesnel as one of its members went on a visit to Sibiu where Maria Bozan showed them around the reserve collections of the 'Emil Sigerus' Saxon Ethnographic Museum .

Keywords: civilization, cultural development, exhibition, photography, folk art, European cultural capital, Sibiu 2007
Cuvinte cheie: civilizaţie, dezvoltare culturală, expoziţie, fotografie, artă populară, Capitală Culturală Europeană, Sibiu 2007

* Professeur agrégé de l'Université, docteur en géographie. Président du Cercle d'action culturelle et européenne de Bordeaux, Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de la Rochelle, France;e-mail: cercledebordeaux@yahoo.fr

* Profesor universitar, doctor în geografie. Preşedinte al Cercului de Acţiune Culturală şi Europeană din Bordeaux, Academia de Litere, Ştiinţe şi Arte din la Rochelle, Franţa; e-mail: cercledebordeaux@yahoo.fr

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

La collaboration entre le Cercle et le Complexe des musées ASTRA est indissociable de l'intervention du Cercle en Roumanie, qui est elle-même le fruit d'une aventure personnelle. Celle-ci mérite d'être relatée. Comme toute aventure humaine, le hasard y a sa part. Invité par d'anciens étudiants de l'Université Polytechnique de Bucarest dont il avait encadré un stage au printemps 2001 à La Rochelle, Marc Chesnel, professeur de géographie curieux d'un pays qu'il ne connaît pas, leur rend visite au cours de l'été et parcourt la Roumanie dans tous les sens. Il y revient régulièrement à l'occasion de ses vacances et découvre un pays dont les habitants francophones manifestent un grand intérêt pour « l'Occident ». Les circonstances le conduisent à présider à la fin de 1993 le Cercle d'Action culturelle et européenne de Bordeaux, qui existe depuis 1956 et intervient déjà dans plusieurs pays d'Europe voisins de la France. Tiberiu Costăchescu, qui anime alors un groupe d'étudiants francophones à l'Université Lucian Blaga de Sibiu, lui offre la possibilité de donner une conférence consacrée à «La France aujourd'hui» à la Maison des Étudiants, devenue depuis Centre culturel saxon. Le public est surpris par le contenu de la conférence. *Mais la salle comble révèle l'intérêt que suscite pareille initiative.* Cette manifestation d'intérêt, qui s'ajoute à d'autres, suggère au tout nouveau président de développer des actions en Roumanie. *Il convient d'occuper des terrains délaissés par l'action culturelle officielle, diffusée par le maillage de l'Institut français de Bucarest et les centres culturels associés installés dans quelques grandes villes roumaines.* Très vite, on passe des intentions, mûrement réfléchies, aux actes.

Le Cercle intervient en Roumanie de trois façons : le don de livres français à des bibliothèques roumaines, des tournées de conférences, des expositions de photographies. Dons de romans récents (offerts par des éditeurs et achetés à un bouquiniste en gros) et conférences s'adressent à un public francophone. Les expositions de photographies, faciles à transporter et à accrocher, constituent un

Colaborarea dintre Cerc şi Complexul Naţional Muzeal ASTRA nu poate fi separată de intervenţia Cercului în România, care este, la rândul ei, rodul unei aventuri personale. Ea merită să fie relatată. Ca în orice aventură umană, întâmplarea îşi are rolul ei. Invitat de foşti studenţi ai Universităţii Politehnice din Bucureşti, Marc Chesnel, profesor de geografie care organizase în anul 2001 un stagiu în La Rochelle, curios cu privire la o ţară pe care nu o cunoştea, îi vizitează în cursul verii şi străbate România în lung şi în lat. Revine regulat aici în vacanţe şi descoperă o ţară ai cărei locuitori francofoni manifestă un mare interes pentru „Occident". La sfârşitul anului 1993, circumstanţele îl fac să devină preşedintele Cercului de Acţiune Culturală şi Europeană din Bordeaux, care există din 1956 şi are deja activităţi în mai multe ţări din Europa, vecine cu Franţa. Tiberiu Costăchescu, care în această perioadă animă un grup de studenţi francofoni la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, îi oferă posibilitatea de a susţine o conferinţă consacrate „Franţei de astăzi" la Casa Studenţilor, devenită mai apoi Centrul cultural săsesc. Publicul este surprins de conţinutul conferinţei. *Dar sala plină ochi este dovada pentru interesul pe care îl suscită o asemenea iniţiativă.* Interesul pentru această manifestare, care se adaugă altora, sugerează preşedintelui tocmai numit în funcţie să desfăşoare acţiuni în România. *Se ia decizia de a ocupa spaţiile neglijate de acţiunea culturală oficială, difuzată prin reţeaua Institutului Francez din Bucureşti şi centrele culturale asociate, instalate în câteva oraşe româneşti mari.* Foarte repede, se trece de la intenţii, chibzuite cu grijă, la acţiuni.

Cercul intervine în România în trei feluri: donaţii de cărţi franţuzeşti pentru bibliotecile româneşti, turnee de conferinţe, expoziţii de fotografii. Donaţiile de romane recente (oferite de editori şi cumpărate la un buchinist angro) şi conferinţele se adresează unui public francofon. Expoziţiile de fotografii, uşor de transportat şi de montat, constituie un mijloc flexibil de cooperare cu instituţii

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

moyen souple pour coopérer avec des institutions roumaines, universités, musées, bibliothèques, mais aussi avec des associations, des clubs de photographes, ainsi qu'avec l'Institut français de Bucarest, boulevard Dacia. Accrochée pour une certaine durée, l'exposition touche un public d'autant plus large que la langue ne fait pas obstacle.

Pour des raisons pratiques, le choix est fait d'intervenir dans les grandes villes de Transylvanie situées le long d'un axe qui va de Bucarest (où arrive l'avion en provenance de Paris) jusqu'à Arad, dans des villes alors bien reliées à la capitale par des trains circulant la nuit par n'importe quel temps... Le long de cet axe Bucarest-Arad, se trouve Sibiu. La belle ville encore inconnue en Occident nous séduit par son patrimoine bâti, la richesse de ses institutions, l'accueil des habitants dont plusieurs deviendront des amis et l'intérêt que nous manifestent aussi bien M. Ioan Mariş, alors directeur de la bibliothèque départementale ASTRA, M. Alexandru Lungu, qui dirigeait le Musée Brukenthal, et surtout M. Corneliu Bucur, directeur général du Complexe national des musées ASTRA, avec qui nous avons des points de vue proches sur la nécessité de maintenir vivant l'art populaire, une forme du patrimoine trop souvent négligée et qui est devenue rare en France. Les uns comme les autres accordent à nos initiatives, conduites avec de grandes ambitions mais des moyens très modestes – ceux du Cercle –, le meilleur accueil et une aide efficace.

En octobre 1995, l'exposition de photographies de François Ducasse, «Gens d'Aquitaine» est accrochée à l'initiative du Cercle à l'Institut français de Bucarest. Le président du Cercle et le photographe font le voyage. D'autres photographies de François Ducasse, membre du Cercle, sont choisies pour constituer l'exposition officielle du colloque consacré au village qui a lieu à Sibiu au même moment, dans la salle de spectacles de la Bibliothèque ASTRA. Marc Chesnel intervient lors du colloque : sept pays sont représentés, il est le seul Français. Quelques jours plus tard, il

româneşti, universităţi, muzee, biblioteci, dar şi cu asociaţii, cluburi de fotografii, precum şi cu Institutul Francez din Bucureşti, de pe B-dul Dacia. Prezentată o anumită durată de timp, expoziţia ajunge la un public cu atât mai larg, cu cât obstacolul de limbă nu mai apare.

Din motive de ordin practic, este aleasă intervenţia în marile oraşe din Transilvania, în cele situate pe o axă care merge de la Bucureşti (unde soseşte avionul care vine de la Paris) la Arad, în oraşele care la vremea aceea aveau legături bune cu capitala prin trenurile care circulau noapte pe orice fel de vreme... *Pe această axă Bucureşti – Arad se află Sibiul. Frumosul oraş, încă necunoscut în Occident, ne-a cucerit prin patrimoniul construit, bogăţia instituţiilor, primirea pe care ne-au făcut-o locuitorii – dintre care mulţi ne vor deveni prieteni –, şi interesul manifestat atât de dl. Ioan Mariş, pe atunci director al Bibliotecii Judeţene ASTRA, de dl. Alexandru Lungu, care conducea Muzeul Brukenthal, dar mai ales de dl. Corneliu Bucur, directorul general al Complexului Naţional Muzeal ASTRA, cu care aveam puncte de vedere apropiate privind necesitatea de a menţine vie arta populară, o formă de patrimoniu prea adesea neglijată şi devenită rară în Franţa.* Cu toţii acordă iniţiativelor noastre, conduse cu mari ambiţii, dar cu mijloace modeste – cele ale Cercului –, cea mai bună primire şi ajutor eficient.

În octombrie 1995, la iniţiativa Cercului este montată la Institutul Francez din Bucureşti expoziţia „Oameni din Acvitania", cu fotografii de François Ducasse. Preşedintele Cercului şi fotograful vin în România. Alte fotografii ale lui François Ducasse, membru al Cercului, sunt alese pentru a constitui expoziţia oficială a colocviului consacrat satului, care are loc la Sibiu tot atunci, în sala de spectacole a Bibliotecii ASTRA. Marc Chesnel are o intervenţie la colocviu: sunt prezente şapte ţări, el este singurul francez. Câteva zile mai târziu, susţine o conferinţă dedicată vinului de Bordeaux, la biblioteca franceză a Universităţii, aflată pe atunci în localurile Casei Studenţilor.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

donne une conférence consacrée au vin de Bordeaux à la bibliothèque française de l'université, installée à ce moment-là dans les locaux de la Maison des Étudiants. La dégustation de vins amenés de France, à laquelle participe parmi d'autres personnalités Aurel Cioran, surprend et séduit.

Le même photographe est à nouveau invité en 1996 à l'Institut français de Bucarest, où il accroche son exposition qui a pour titre «Au centre des villes», sujet suggéré par le directeur d'alors. Une rencontre-débat avec les étudiants a lieu au Rectorat, grâce à la collaboration avec l'Association roumaine pour des relations avec les Parcs de la Francophonie, présidée par Pierre Notingher, et aujourd'hui disparue. En 1997, une exposition se rapportant au «Vignoble de Bordeaux» est montrée à l'Académie des Sciences agricoles de Bucarest, en collaboration avec le même partenaire roumain, en présence de M Vergniaud, conseiller au commerce extérieur de l'Ambassade de France, et de nombreuses personnalités roumaines et françaises.

En avril-mai 1999, le photographe Max Roy présente à l'initiative du Cercle une exposition ayant pour thème «La photographie virtuelle», sujet encore peu exploré, et qu'il domine bien. Il s'agit d'une «exposition éclatée» puisqu'elle est présentée simultanément en trois lieux dans le but de lui donner une plus large audience : à l'Institut français de Bucarest, à l'Université Polytechnique, en collaboration, encore, avec l'Association roumaine pour des relations avec les Parcs de la Francophonie dont le président est vice-doyen de la Polytechnique, et au Musée «Franz Binder» de Sibiu. Le photographe, qui a fait le voyage, est présent à chacun des trois vernissages. Max Roy commente la première visite avant de faire une démonstration sur les ordinateurs du Bistrot de l'Institut français aménagé de façon heureuse en Café Internet, puis le lendemain dans l'amphithéâtre de l'Université Polytechnique devant les futurs ingénieurs... À cette occasion, la collaboration s'est avérée exemplaire entre des partenaires qui n'avaient pas eu l'occasion

Degustarea de vinuri aduse din Franța, la care participă printre alte personalități Aurel Cioran, surprinde şi cucereşte.

Acelaşi fotograf este invitat din nou în 1996 la Institutul Francez din Bucureşti, unde i se montează expoziția cu titlul „În centrul oraşelor", subiect sugerat de directorul de atunci. Are loc o întâlnire-dezbatere cu studenții la Rectorat, datorată colaborării cu Asociația Română pentru Relații cu Parcurile Francofoniei, prezidată de Pierre Notingher, astăzi dispărută. În 1997, în colaborare cu acelaşi partener român, este prezentată la Academia de Ştiințe Agricole din Bucureşti o expoziție referitoare la „Podgoriile din Bordeaux", în prezența dlui Vergniaud, consilier al Ambasadei Franței pentru comerț exterior, şi a numeroase personalități române şi franceze.

În aprilie-mai 1999, fotograful Max Roy prezintă – la inițiativa Cercului – o expoziție cu tema „Fotografia virtuală", subiect încă puțin explorat şi pe care el îl stăpâneşte foarte bine. Este vorba de o „expoziție în explozie", pentru că este prezentată simultan în trei locuri pentru a avea o audiență mai largă: la Institutul Francez din Bucureşti, la Universitatea Politehnică, în colaborare, din nou, cu Asociația Română pentru Relații cu Parcurile Francofoniei, al cărei preşedinte este prodecanul Politehnicii, şi la Muzeul „Franz Binder" din Sibiu. Fotograful, care a călătorit în România, este prezent la fiecare dintre cele trei vernisaje. Max Roy comentează prima vizită înainte de a face o demonstrație pe calculatoarele Bistroului Institutului Francez, amenajat, în mod potrivit, în Internet Café, apoi, a doua zi, în amfiteatru Universității Politehnice în fața viitorilor ingineri... Cu această ocazie, colaborarea se dovedeşte exemplară între parteneri care nu avuseseră ocazia să lucreze împreună: o instituție oficială franceză (Institutul Cultural Francez din Bucureşti), o instituție românească (Muzeul „Franz Binder", integrat Complexului Național Muzeal ASTRA), o asociație românească (Asociația Română pentru Relațiile cu Parcurile Francofoniei), o asociație culturală

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

d'œuvrer ensemble: une institution officielle française (l'Institut culturel français de Bucarest), une institution roumaine (le Musée «Franz Binder», intégré au Complexe national des musées ASTRA), une association roumaine (l'Association roumaine pour des relations avec les Parcs de la Francophonie), une association culturelle française (le Cercle) et une université de premier plan.

Pour l'étape suivante, il convenait de disposer à Sibiu d'un lieu adapté à une grande exposition de photographies. Au début de l'hiver 2001, l'exposition «Le vignoble de Bordeaux» est présentée dans les caves du Musée Franz Binder, rénovées pour accueillir des expositions de cette sorte. La préfiguration réalisée peu de temps auparavant au Carré Amelot de La Rochelle, a permis de calibrer au mieux l'accrochage de Sibiu au bénéfice de quelques ajustements.

Cette exposition prépare la voie à la première exposition franco-roumaine que nous organisons à Sibiu à l'automne 2002, consacrée au «Portrait», et qui réunit, en collaboration avec le photo-club Orizont, dirigé par M. Gheorghe Lăzăroiu, une cinquantaine de photographies réalisées par 14 photographes, les uns Roumains, les autres Français. Cette exposition circule ensuite dans plusieurs villes grâce à Louis Guermond, un Français passionné de photographie installé depuis peu à Sibiu, grâce aussi à l'efficacité de nos réseaux. Une fois que l'exposition a achevé son circuit, les images rejoignent le fonds iconographique du Musée «Franz Binder», comme ce fut le cas après les expositions précédentes qui y furent présentées. Un catalogue à usage interne est rédigé puis diffusé. Plusieurs des photographes qui participent à l'exposition publient dans la foulée un livre de photographies : Gheorghe Lăzăroiu et Louis Guermond, *Sous le ciel de Sibiu*, François Ducasse, Jean-Paul Senez…

La réussite de l'exposition consacrée au «Portrait», et plus que son audience ses retombées dans le petit milieu de la photographie et au-delà, nous conduisent à présenter à l'automne 2003 une nouvelle

franceză (Cercul) şi o universitate de prim plan.

Pentru etapa următoare s-a convenit ca la Sibiu să fie pus la dispoziţie un loc adaptat pentru o mare expoziţie de fotografii. La începutul anului 2001, expoziţia „Podgoriile din Bordeaux" este prezentată în sălile de la subsolul Muzeului „Franz Binder", renovate pentru a găzdui expoziţii de acest fel. Prefigurarea, realizată cu puţin timp înainte la Carré Amelot din La Rochelle, a permis, cu câteva ajustări, calibrarea la cei mai buni parametri a montării expoziţiei la Sibiu.

Această expoziţie pregăteşte calea pentru prima expoziţie franco-română pe care o vom organiza la Sibiu în toamna anului 2002, consacrată „Portretului", şi care reuneşte, în colaborare cu Foto-clubul Orizont, condus de dl. Gheorghe Lăzăroiu, peste cincizeci de fotografii realizate de 14 fotografi, unii români, alţii francezi. Această expoziţie circulă apoi în mai multe oraşe datorită lui Louis Guermond, francez pasionat de fotografie, instalat de puţin timp la Sibiu, precum şi datorită eficacităţii reţelelor noastre. Odată sfârşit circuitul expoziţiei, imaginile intră în fondul de fotografii al Muzeului „Franz Binder", cum s-a întâmplat şi după expoziţiile precedente prezentate aici. Este redactat un catalog de uz intern, care apoi este difuzat. Mai mulţi dintre fotografii care participă la expoziţie publică după aceea o carte de fotografii: Gheorghe Lăzăroiu şi Louis Guermond, *Sub cerul Sibiului*, François Ducasse, Jean-Paul Senez...

Reuşita expoziţiei consacrate „Portretului" şi, mai mult decât audienţa de care s-a bucurat, efectele ei în mediul fotografic şi dincolo de acesta, ne determină să prezentăm în toamna anului 2003 o nouă expoziţiei franco-română, cu aceiaşi parteneri, consacrată de data aceasta siturilor înscrise de UNESCO pe lista referitoare la patrimoniul mondial, unele dintre ele aflate aproape de Sibiu (Sighişoara şi cetăţile săseşti din împrejurimi), altele în, şi aproape de, Bordeaux (podgoria de la Saint-Émilion, bisericile din Bordeaux aflate pe drumul spre Santiago de Compostella - întregul centru al

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

exposition franco-roumaine avec les mêmes partenaires, consacrée cette fois aux sites inscrits par l'Unesco dans la liste qu'il dresse du patrimoine mondial, les uns proches de Sibiu (Sighişoara et les cités saxonnes des environs), les autres dans et près de Bordeaux (le vignoble de Saint-Émilion, les églises de Bordeaux sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle – ce n'est que plus tard que tout le centre de Bordeaux sera classé). *L'intérêt transversal de la manifestation est évident: dimension internationale, coup d'éclairage sur le patrimoine architectural, réflexion concernant les notions de restauration et de réhabilitation.* Une médiatisation maintenant bien rodée donne un écho puissant à la manifestation. Les photographies sont tirées en double, ce qui permet de faire circuler l'exposition en France en même temps qu'elle circule en Roumanie.

La même ville, mais dans un lieu différent (la galerie d'exposition d'art contemporain du Musée Brukenthal à Sibiu) abrite l'exposition que nous consacrons à «La nouvelle photographie française». Cette exposition collective est accrochée à l'automne 2004. Elle se compose de trois photographies choisies comme représentatives de leur travail par chacun des huit photographes français retenus : Patricia Boite, Henri Bouchon, Igor Delmas, François Ducasse, Pierre Lucas, Yves Phelippot, Jean-Paul Senez et Didier von Tillmann. *Sont ainsi montrées à l'Est des images qui résultent réellement de la production actuelle à l'Ouest (qui ne sont donc pas le résultat d'une production artificielle, style salon de photo-club).* Le Cercle publie un catalogue bilingue afin de conserver la trace de la manifestation. L'exposition circule dans différentes villes roumaines (Târgu Jiu, Craiova). A notre initiative, quatre timbres sont émis par la Poste française à cette occasion : deux des portraits de l'exposition signés Gheorghe Lăzăroiu, un autre de Max Roy, et le dernier signé Didier von Tillmann. C'est notre façon de remercier les photographes qui participent à l'exposition.

oraşului Bordeaux va fi clasat doar mai târziu). *Interesul transversal al manifestării este evident: dimensiune internaţională, punere în lumină a patrimoniului arhitectural, reflecţii asupra noţiunilor de restaurare şi reabilitare.* O mediatizare de acum bine rodată duce la un ecou puternic al manifestării. Fotografiile sunt trase în tiraj dublu, ceea ce permite ca expoziţia să circule în Franţa în acelaşi timp în care circulă în România.

Acelaşi oraş, dar într-un loc diferit (galeria expoziţiilor de artă contemporană a Muzeului Brukenthal, la Sibiu) găzduieşte expoziţia pe care o consacrăm „Noii fotografii franceze". Această expoziţie colectivă este montată în toamna anului 2004. Ea se compune din trei fotografii, alese ca reprezentative pentru munca lor, de fiecare din cei opt fotografi reţinuţi: Patricia Boite, Henri Bouchon, Igor Delmas, François Ducasse, Pierre Lucas, Yves Phelippot, Jean-Paul Senez şi Didier von Tillmann. *În felul acesta sunt prezentate în Est imagini care realmente rezultă din producţia actuală a Vestului (care, deci, nu sunt rezultatul unei producţii artificiale, stil salon de fotoclub).* Cercul publică un catalog bilingv cu scopul de a conserva amprenta manifestării. Expoziţia circulă în diferite oraşe româneşti (Târgu Jiu, Craiova). La iniţiativa noastră sunt emise de către Poşta Franceză, cu această ocazie, patru timbre: două dintre portretele din expoziţie, semnate Gheorghe Lăzăroiu, un altul de Max Roy, cel din urmă semnat Didier von Tillmann). Este modul nostru de a mulţumi fotografilor care participă la expoziţie.

În toamna anului 2005, expoziţia „Corida" (în româneşte, cu un singur „r"!), realizată de Cerc pornind de la fotografiile frumoasei lucrări în alb-negru a lui François Ducasse *Sur les Chemins de l'Arène*, este montată în sala de expoziţii din pivniţele Muzeului „Franz Binder". *Sunt asociate, astfel, Spania (ţară unde au fost făcute cele mai multe fotografii), România (aici sunt prezentate fotografiile, pentru prima dată, într-o expoziţie) şi Franţa (autorul este francez), prefigurând*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

À l'automne 2005, l'exposition «Corida» (un seul r en roumain !) réalisée par le Cercle à partir des photographies du bel ouvrage en noir et blanc de François Ducasse *Sur les Chemins de l'Arène* est accrochée dans la cave du Musée Franz Binder. *On associe de la sorte l'Espagne (pays où sont prises les photographies les plus nombreuses), la Roumanie (les photographies y sont montrées pour la première fois dans une exposition) et la France (l'auteur est français), préfigurant en quelque sorte deux ans à l'avance l'affirmation de Sibiu comme «Capitale européenne de la Culture».* L'exposition circule ensuite en Roumanie (elle est montrée à Mediaş, etc.) ; après son retour en France, elle est visible à Bordeaux puis en Espagne.

Toujours au Musée «Franz Binder», car il s'agit de nouveau d'une exposition à forte connotation ethnographique, Yves Phelippot accroche à l'automne 2007 à l'initiative du Cercle un ensemble de photographie qu'il a prises au Mont Athos. Les chœurs de la Faculté de Théologie chantent lors du vernissage, à cause de cela très émouvant. A l'occasion de son déplacement qui lui permet de commenter son exposition, le photographe présente le lendemain, dans la salle de conférences du Musée d'ethnographie saxonne «Emil Sigerus», Piaţa Mică, son album de photographies *Venezia*, qui fait corps avec un CD rom interactif (dans lequel la restitution des bruits de la ville tient une place importante), novateur pour l'époque, dont il donne une présentation publique (devant bien peu de monde) avant d'expliquer sa conception et l'utilisation qui peut en être faite. *Ainsi, deux pays négligés dans le programme officiel de l'année culturelle, la Grèce et l'Italie, trouvent tout de même une place, grâce au Cercle et au Complexe national des musées ASTRA !* L'exposition consacrée au Mont Athos, qui reste la propriété de son auteur (à la différence des précédentes, dont certaines photographies ont enrichi le fonds du musée «Franz Binder» après donation en bonne et due forme), est montrée ensuite dans des lieux de Roumanie avec lesquels notre réseau engage une collaboration régulière.

oarecum, cu doi ani înainte, calitatea de „Capitală Europeană a Culturii" pe care şi-o va afirma Sibiul. Expoziţia circulă după aceea în România (este prezentată la Mediaş etc.); după ce revine în Franţa, ea poate fi văzută la Bordeaux, apoi în Spania.

Tot la Muzeul „Franz Binder", pentru că este vorba, din nou, de o expoziţie cu o conotaţie etnografică accentuată, Yves Phelippot prezintă în toamna anului 2007, la iniţiativa Cercului, un ansamblu de fotografii pe care le-a realizat la Muntele Athos. Corul Facultăţii de Teologie cântă la vernisaj, creând o atmosferă emoţionantă. Cu ocazia deplasării, care îi permite să-şi comenteze expoziţia, fotograful îşi prezintă a doua zi, în sala de conferinţe a Muzeului de Etnografie Săsească „Emil Sigerus" din Piaţa Mică, albumul de fotografii *Venezia*, care face parte dintr-un CD-ROM interactiv (în care restituirea zgomotelor oraşului deţine un loc important), novator pentru perioadă, realizând o prezentare publică (în faţa a foarte puţină lume), înainte de a da explicaţii despre concepţie şi utilizarea care poate decurge din aceasta. Astfel, două ţări neglijate în programul oficial al anului cultural, Grecia şi Italia, îşi găsesc totuşi loc, datorită Cercului şi Complexului Naţional al Muzeelor ASTRA! Expoziţia consacrată Muntelui Athos, care rămâne proprietatea autorului său (spre deosebire de precedentele, din care unele fotografii au îmbogăţit fondul Muzeului „Franz Binder" după donarea potrivit normelor) este prezentată apoi în mai multe locuri din România cu care reţeaua noastră angajează o colaborare regulată.

Prin iniţiative de acest fel, Cercul îşi afirmă vocaţia europeană, tot aşa cum o face prin alegerea subiectelor pe care le tratează conferenţiarii. Ne-au ajutat câţiva sibieni, dintre care amintim, printre altele, activitatea discretă purtată de Tiberiu Costăchescu, Maria Bozan, Louis Guermond, Radu Irimie, Alexiu Tatu, directorul Arhivelor Publice, Nicolae Coldea, şi susţinerea neîntreruptă, atât timp cât s-a aflat în funcţie, a lui Corneliu Bucur. Timp de douăzeci

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Le Cercle affirme par des initiatives de cette sorte sa vocation européenne, comme il le fait par le choix des sujets dont traitent les conférenciers. Un petit nombre de Sibiens nous ont aidé, mentionnons parmi d'autres l'action discrète de Tiberiu Costăchescu, de Maria Bozan, de Louis Guermond, de Radu Irimie, d'Alexiu Tatu, directeur des Archives publiques, de Nicolae Coldea, et le soutien sans faille, tant qu'il est resté en fonction, de Corneliu Bucur. Pendant vingt ans, Marc Chesnel ne vient pas seul à Sibiu mais se fait accompagner de professeurs, de photographes, de journalistes, auxquels il fait découvrir les théâtres, les festivals du film et de jazz, le Musée Brukenthal et les musées du Complexe ASTRA, en particulier le musée en plein air de Dumbrava. Cette attitude, cet esprit d'ouverture ont des retombées. Au milieu du mois de juillet 2010, il entraîne avec lui une délégation de l'Académie des Belles-Lettres, Sciences et Arts de La Rochelle, à laquelle il appartient, et après avoir parcouru pendant trois jours à l'invitation de la collectivité roumaine la Mărginimea Sibiului avec Tiberiu Costăchescu, le petit groupe passe plusieurs journées à Sibiu, au cours desquelles il est accueilli par M. Valeriu Ioan Olaru, nouveau directeur général du Complexe national des musées ASTRA, qui ouvre les portes de ses musées: la délégation découvre entre autres choses les réserves du Musée d'ethnographie saxonne «Emil Sigerus» qu'elle visite sous la conduite de Maria Bozan.

L'année 2007 marque cependant une rupture: cette année-là, à Sibiu promue Capitale européenne de la Culture avec Luxembourg, l'offre culturelle dépasse la demande. Le développement culturel est lancé : cinq ans plus tard, la fréquentation des deux grandes institutions que sont le Musée Brukenthal et le Complexe national des musées ASTRA est remarquable. La vie culturelle a pris son envol ! Ce qui nous conduit à nous demander s'il y a encore de la place à Sibiu pour les modestes initiatives que le Cercle est en mesure de proposer…

de ani, Marc Chesnel nu vine singur la Sibiu, ci este însoţit de profesori, fotografi, jurnalişti, cărora le descoperă teatrele, festivalurile de film şi jazz, Muzeul Brukenthal şi muzeele Complexului ASTRA, îndeosebi muzeul în aer liber din Dumbrava. Această atitudine, acest spirit de deschidere au urmări. La mijlocul lunii iulie a anului 2010, vine împreună cu o delegaţie a Academiei de Litere, Ştiinţe şi Arte din La Rochelle, din care face şi el parte, şi, după ce a parcurs timp de trei zile la invitaţia colectivităţii româneşti Mărginimea Sibiului împreună cu Tiberiu Costăchescu, micul grup petrece mai multe zile la Sibiu, timp în care este primit de dl. Valeriu Ioan Olaru, noul director al Complexului Naţional Muzeal ASTRA care îşi deschide porţile: printre altele, membrii delegaţiei descoperă depozitul Muzeului de Etnografie Săsească „Emil Sigerus", pe care îl vizitează însoţiţi de Maria Bozan.

Anul 2007 marchează totuşi o ruptură: în acest an, în Sibiul promovat Capitală Culturală Europeană împreună cu Luxemburgul, oferta culturală depăşeşte cererea. Dezvoltarea culturală este lansată: cinci ani mai târziu, frecventarea celor două mari instituţii care sunt Muzeul Brukenthal şi Complexul Naţional Muzeal ASTRA este remarcabilă. Viaţa culturală ia avânt! Ceea ce ne face să ne întrebăm dacă la Sibiu mai există loc pentru iniţiative modeste cum sunt cele pe care Cercul este în măsură să le iniţieze…

[Traducere: Maria Bozan]

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ESPACIO MITOLÓGICO-ESTÉTICO MBYA-GUARANÍ
Del pasado mitológico a la historia actual

SPAȚIUL MITOLOGICO-ESTETIC LA MBYA GUARANI
De la trecutul mitologic la istoria actuală

Adriana Alejandra MARELLI*

Prezentul articol este o sinteză parțială a unei cercetări a culturii mbya guarani din regiunea Misiones (Argentina), reflectând în special spațiul estetic al acestei culturi. Având ca obiectiv stabilirea unei apropieri reale de o cultură diferită, analizăm împletitul coşurilor, unul dintre aspectele culturale relevante ale acestui popor. Beneficiind de imaginea omului actual, privim către trecut, în patrimoniul său mitologic şi în contextul său geografic pentru a găsi cunoştințe care să ne permită articularea semnificațiilor provenite de la arhetipurile culturale în relație cu câmpul estetic al împletitorului de coşuri.

The mythological-esthetic space of Mbya Guarani. From the mythological past to present history. The present article is a partial synthesis of a research work of the mbya guarani culture from Misiones region (Argentina), reflecting especially the esthetic space of this culture. Aiming to establish a real approach to a different culture, we analyze braiding baskets, one of the relevant cultural aspects of this people. Benefiting today of the image of the modern man, we look back to the past, in his mythological heritage and in his geographical background to find information that would allow us to reveal meanings originating from cultural archetypes concerning the esthetic field of the baskets braider.

Cuvinte cheie: Mbya, mitologie, estetic, împletit
Keywords: Mbya, mythology, esthetic, braided

1. Consideraciones previas

"Para que un mensaje sea comprendido es indispensable que el receptor conozca la clave utilizada por el emisor".
Octavio Paz (1971)[1]

El encuentro con las primeras vivencias, en la observación de una cultura que estimamos diferente, se da en el conflicto que nace, inevitablemente, en el esfuerzo por intentar

1. Considerații preliminare

„Pentru ca un mesaj să fie înțeles, este necesar ca receptorul să cunoască cheia utilizată de emițător".
Octavio Paz (1971)[1]

Confruntarea cu primele experiențe în observarea unei culturi pe care o estimăm a fi diferită constă în conflictul care se naşte inevitabil, în modul în care este necesar să

* Doctor, profesor de desen şi pictură la Instituto Superior Antonio Rruiz de Montoya; licențiată în arte teatrale a Universidad del Salvador – Buenos Aires. În anul 2011 a obținut titlul de *doctor* cu teza *Herramientas para comprender el arte Mbya-Guarani* (Instrumente pentru înțelegerea artei mbya-guarani), susținută în Spania, la Universidad de Granada. Participă la numeroase expoziții –individuale şi colective– prezentate în cadrul unor renumite muzee, galerii de artă şi centre culturale din America de Sud; realizează lucrări artistice şi în domeniul cinematografiei şi al teatrului; este membră a juriului la cele mai importante concursuri de desen şi pictură din Argentina; obține numeroase premii şi distincții la competiții şi saloane naționale şi internaționale; susține conferințe, desfăşoară o intensă activitate profesorală şi o bogată activitate publicistică (articole de specialitate în cărți, cataloage, reviste şi pe suport digital); adrianamarelli@yahoo.com.ar

[1] PAZ, Octavio. 1971: 190/196.

[1] PAZ, Octavio. 1971: 190/196.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

comprender las formas de vida, manifestaciones y signos que a otros les son esenciales y chocan frontalmente con los órdenes y significados aprendidos en nuestro mundo occidental.

En el intento de ver aunque más no sea en parte, el pensamiento, el sentir, la manera de relacionarse y expresarse de un pueblo que se nos presenta distante; la historia, los mitos, su entorno, nos permiten avanzar en la búsqueda de sentidos que nos revelen conexiones claras con el campo del arte.

El contexto influye de manera decisiva en el desarrollo del arte, la estructura cultural y cosmológica operan como vínculos intangibles de comunicación con lo trascendente y lo social, otorgando valor a lo que se expresa. Solidificando formas en lo visual, textual o musical, entregan una visión del mundo y una determinada concepción de la realidad que pueden ser rescatadas mediante lecturas arquetípicas.

2. ESPACIO HISTÓRICO- RELACIONAL MBYA–GUARANÍ

El pueblo guaraní posee una milenaria antigüedad formada en un proceso complejo de larga duración de épocas pacíficas y usuales violencias. La genealogía guaraní comprende un gran número de pueblos que proceden de capas sociales superpuestas de orígenes diversos, constituidas en diferentes épocas, muy heterogéneas entre sí, relacionados por una lengua similar conocida hoy como el tronco lingüístico Tupí-Guaraní; al igual que sucede con el latín o el griego en occidente en la actualidad, la filiación lingüística no alcanza para otorgar identidad cultural o político social, encontrando aun dentro de la similitud lingüística notables diferencias de fronteras interactivas generando variantes dialectales. **Los Mbya,** parcialidad Guaraní sobre la cual enfocamos este artículo, fueron tardíamente conocidos entre los siglo XVI- XVIII. Durante el proceso de colonización misional llevada a cabo en la región por los Franciscanos (1580) y Jesuitas (1616-1767) los Mbya mantuvieron una

înțelegem formele de viață, manifestările şi semnele care celorlalți le sunt esențiale şi care se ciocnesc cu regulile şi semnificațiile învățate în lumea noastră occidentală.

Încercând să privim mai îndeaproape, nu rațiunea, percepția, modul de a relaționa şi de a se exprima al unui popor aflat la distanță sunt în prim plan; istoria acestuia, miturile, ambianța sunt cele care ne permit să avansăm în căutarea înțelesurilor care ne dezvăluie conexiuni clare cu câmpul artistic.

Contextul influențează într-o manieră decisivă dezvoltarea artei, iar structura culturală şi cosmologică funcționează ca legături intangibile de comunicare cu transcendentul şi socialul, conferind valoare pentru ceea ce se exprimă. Întărind formele în dimensiunea lor vizuală, textuală sau muzicală, acestea oferă o viziune asupra lumii şi o concepție clară a realității posibil de recuperat prin lecturi arhetipale.

2. SPAȚIUL ISTORICO-RELAȚIONAL LA MBYA-GUARANI

Poporul guarani are o vechime milenară, fiind format într-un proces complex de lungă durată, trecând prin epoci paşnice dar şi prin obişnuitele violențe. Genealogia guarani cuprinde un număr mare de persoane care provin din straturi sociale suprapuse, de diverse origini, formate la momente diferite, foarte eterogene între ele, legate printr-o limbă similară, cunoscută în prezent ca trunchiul lingvistic tupi-guarani; aşa cum se întâmplă astăzi în Occident cu latina şi cu greaca, descendența lingvistică nu este suficientă pentru a conferi identitate culturală sau social-politică, chiar şi în interiorul similitudinii lingvistice întâlnindu-se diferențe notabile de frontiere interactive, care generează variante dialectale.

Mbya, fracțiunea guarani asupra căreia se concentrează acest articol, a fost cunoscută târziu, în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea.

În timpul misiunii de colonizare desfăşurate în regiune de către franciscani (1580) şi iezuiți (1616-1767) mbya au menținut

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

actitud de resistencia cultural que ha jugado un papel fundamental produciendo un significativo impacto sobre la orientación y fortalecimiento de su sistema simbólico que involucra a las manifestaciones estéticas actuales.

Luego de la expulsión de los jesuitas se crea la Provincia Colonial de las Misiones Guaraníes (1768); fue un gobierno político y militar creado por la corona española para administrar los territorios que dejaron abandonados los jesuitas al ser expulsados de sus misiones en territorios que hoy forman parte de la Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. Los Mbya en estas circunstancias, al mantener su autonomía, no sufrieron la fragmentación que pudieron haber tenido los otros pueblos que sí participaron en el proceso evangelizador, logrando permanecer en un espacio que le era propio; a partir de la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a establecerse sobre el lado oeste de Misiones, hoy ruta 14, en un proceso de desplazamiento que continua hasta la actualidad como población semi-nómada.

La zona del Paraná medio, es el espacio de acotación geográfica que elegimos para esta investigación, específicamente la región que comprende la provincia de Misiones en la república Argentina. Más del 80% de sus límites son internacionales, lindando al Norte y al Este con la República del Brasil y al Oeste con la República del Paraguay. Este hecho, no es un hecho menor si consideramos que la cultura Mbya Guaraní establece sus límites en la abarcabilidad de la selva húmeda, más allá de las fronteras políticas nacionales, formando su espacio cultural en el mismo lugar de los pueblos mencionados. Este factor de multiplicidad se potencia aun más cuando logramos entender que, contando con el Uruguay región que también le pertenece, son cuatro las naciones y tres los idiomas diferentes con los que el guaraní negocia e interactúa superficie, dominio, simbolicidad, costumbres, lengua, religión. Las comunidades guaraníes forman hoy una minoría en un complejo tramado multicultural, que el Mbya afronta

o atitudine de rezistenţă culturală care a jucat un rol-cheie, producând un impact semnificativ asupra orientării şi consolidării sistemului simbolic ce se inserează manifestărilor estetice actuale.

După expulzarea iezuiţilor a fost creată Provincia Colonială a Misiunilor Guarani (1768); a fost instaurat un guvern politic şi militar creat de către coroana spaniolă pentru a administra teritoriile cedate iezuiţilor expulzaţi din misiunile lor în teritorii care astăzi fac parte din Argentina, Brazilia, Paraguay şi Uruguay. În aceste condiţii, pentru a-şi menţine autonomia, mbya nu au suferit fragmentarea pe care ar fi putut-o avea alte populaţii implicate în procesul de evanghelizare, reuşind să rămână într-un spaţiu care le-a fost propice; din a doua jumătate a secolului al XIX-lea au început să se stabilească în partea de vest a Provinciei Misiones, acum Ruta 14, ca populaţie semi-nomadă într-un proces de deplasare care continuă şi în prezent.

Pentru acest studiu am ales ca spaţiu geografic zona centrală Parana, în special regiunea în care se situează Provincia Misiones din Republica Argentina. Mai mult de 80% din graniţele acesteia sunt internaţionale, învecinându-se la nord şi est cu Republica Brazilia, iar la vest cu Republica Paraguay. Acest fapt nu este nesemnificativ, având în vedere că cultura mbya guarani îşi stabileşte graniţele în pădurile tropicale, dincolo de frontierele politice naţionale, formându-şi spaţiul cultural în acelaşi loc cu popoarele menţionate.

Acest factor de multiplicitate este amplificat atunci când înţelegem că, dacă socotim şi Uruguay-ul ca zonă care le aparţine, sunt patru naţiuni şi trei limbi diferite cu care guarani negociază şi interacţionează în ceea ce priveşte suprafaţa, dominaţia, simbolistica, obiceiurile, limba, religia. Comunităţile guarani sunt în prezent o minoritate într-o urzeală multiculturală complexă cu care mbya se confruntă, tranzitând spaţii fizice, mentale şi simbolice, bazându-se pe o orientare ideologică,

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

transitando espacios físicos, mentales y simbólicos, basados en una orientación ideológica religiosa dirigida a mejorar el ser.

La vida de los Mbya en particular, está en la selva, todo su sistema simbólico, religioso y social está en relación a ella. Configurados como una extensa sociedad en red que permea las fronteras políticas extraen el conocimiento de la naturaleza selvática, construyendo relatos que orientan esas comprensiones, y creando propuestas estéticas que acompañan una sabiduría que late en las raíces de su cultura.

Siendo la cultura Guaraní eminentemente oral; los relatos, mitos y leyendas, toman un papel preponderante a través de los cuales emana un valioso conocimiento. Los mitos guaraníes publican una lógica, pero no son el pensamiento en sí mismo. Revelan el origen de la sabiduría del pueblo; a través de ellos podemos entender la forma de relacionarse con el entorno y con lo que construyen.

Los mitos y leyendas Mbya Guaraní son poseedores de una conciencia portadoras de simbolismos que remiten a contenidos arquetípicos que reverberan significación hacia toda la cultura de este pueblo. La estética Mbya en sintonía con su cultura no escapa a esta propuesta relacional pudiendo encontrar en la plástica cestera, metáforas reveladoras que van cimentando una forma visual de expresión.

2.1. *Sociedad en Red*

El espacio para los Mbya no es apropiativo, exclusivo e individual, sino un ámbito conocido con el cual se sabe cómo relacionarse. Constituido en base a una alianza de la sociedad con el ambiente, éste vínculo es el nudo fundamental sobre el cual se desarrolla la vida social de los individuos. La célula constitutiva de la sociedad no es el individuo o la familia nuclear, sino la familia extensa, ampliada en un espacio que los relaciona en red y que le agrega un sentido vinculante a la lógica del andar o caminar. Los bienes y herencias materiales son casi inexistentes, trazando su relación familiar por línea residencial más que

religioasă, ce vizează îmbunătățirea existenței.

Viața poporului mbya, se desfăşoară îndeosebi în pădure, întregul său sistem simbolic, religios şi social fiind legat de aceasta. Mbya sunt configurați ca o societate extinsă, în rețea, care trece dincolo de granițele politice, îşi extrage cunoştințele din natura silvică, construind narațiuni care ghidează aceste moduri de înțelegere, creând propuneri estetice care însoțesc o înțelepciune ce sălăşluieşte în rădăcinile culturii sale.

Cultura guarani este una eminamente orală; poveştile, miturile şi legendele capătă un rol cu o mai mare greutate, din care emană valoroase cunoştințe. Miturile guarani dezvăluie o logică, dar nu reprezintă gândirea în sine. Ele relevă originea înțelepciunii poporului; prin intermediul lor putem înțelege forma de relaționare cu mediul înconjurător şi cu ceea ce oamenii construiesc.

Miturile şi legendele mbya guarani-lor sunt deținătoarele unei conştiințe purtătoare de simbolisme care fac trimitere la conținuturi arhetipale ce se reflectă în întreaga cultură a acestui popor. Estetica mbya, în acord cu cultura, nu face excepție de la acest proiect relațional, în plastica împletitului de coşuri putând fi întâlnite metafore relevante, care vor consolida o formă de expresie vizuală.

2.1. *O societate în rețea*

Pentru mbya spațiul nu îngrădeşte, exclusiv şi individual, ci este o zonă cunoscută la care ei ştiu cum să se raporteze. Formată pe baza unei alianțe între societate şi mediu, această legătură este elementul cheie în jurul căruia se desfăşoară viața socială a indivizilor. Celula constitutivă a societății nu este individul sau familia restrânsă, ci familia lărgită, extinsă într-un spațiu care îi leagă într-o relație şi adaugă un sens angajant logicii parcursului. Bunurile şi moştenirile materiale sunt ca şi inexistente, trasând relația de familie mai degrabă prin linia rezidențială decât prin cea sangvină.

Societatea mbya este constituită din rețele complexe, exprimate prin alianțe sociale,

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

por línea de sangre.

La sociedad Mbya está constituida por redes complejas formuladas en alianzas sociales políticas, económicas y espirituales, fuertemente establecidas, que le dan sentido, cobijo y atractivo a sus vidas.

Desde la antropología Miguel Bartolomé (2009), explica cómo la lógica organizativa de los Mbya es una sociedad en redes tangibles e intangibles, medular a su esencia. Constituyendo redes parentales, asociativas y residenciales, de intercambios recíprocos, políticas, normativas; redes de liderazgos invisibles chamánicos, redes trasnacionales, que se fortalecen y consolidan en traslación constante.

Esta organización espacial, social y espiritual, construye el esqueleto de las lógicas simbólicas de su universo cósmico, vinculadas con la relación ecológica y social de la naturaleza. Símbolos y relatos dialogan con un conocimiento extraído del sentido de vida a imagen y semejanza del espacio selva con el que cohabitan.

La naturaleza es movimiento, la sociedad en redes interconectadas en alianzas, es la respuesta posible a las tensiones entre ambiente y sociedad, entre unos y otros. Relatos y leyendas tejen una y otra vez la complejidad de su existencia con dioses naturales, mitos entre hermanos, y una tierra que bajo buenas intencionalidades y voluntades, siempre entrega sus frutos.

En el campo estético, desde lo material, es visible que la plástica cestera se manifiesta como un tejido en creación, La imagen cestera, denominada *"para"*, surge del tejido en plena manifestación de la posibilidad de combinación de sus estructuras expresivas como red.

Desde lo simbólico expresivo las *"paras"* están formuladas y consolidadas en una disposición arquitectónica interna para crear un espacio visual trenzado entre mitología, sociedad e identidad visual estética.

El pensamiento de Merleau Ponty nos ayuda a indagar la problemática del espacio en

politice, economice şi spirituale, ferm stabilite, care conferă vieții sens, adăpost şi farmec.

Pornind de la antropologie, Miguel Bartolome (2009) explică modul în care, prin logica lor organizatorică, mbya sunt o societate alcătuită din rețele tangibile şi intangibile, medulară în esență, constituind rețele parentale, asociative şi rezidențiale, de schimburi reciproce, politice, normative, rețele de supremații şamanice invizibile, rețele transnaționale, care se fortifică şi se consolidează în translație constantă.

Această organizare spațială, socială şi spirituală construieşte structura logică simbolică a universului lor cosmic, legată de relația ecologică şi socială cu natura. Simbolurile şi povestirile dialoghează cu o cunoaştere extrasă din semnificația vieții, având chipul şi asemănarea spațiului silvic cu care coabitează.

Natura este în mişcare, iar societatea în rețele interconectate prin alianțe este răspunsul posibil la tensiunile dintre mediul înconjurător şi societate, între unii şi alții. Poveştile şi legendele țes mereu şi mereu complexitatea existenței lor împreună cu zeii naturii, cu miturile despre frați, şi cu un pământ bine intenționat şi binevoitor care îşi va oferi întotdeauna roadele.

În plan estetic, începând cu materialul, se observă că plastica împletirii coşurilor se manifestă asemenea unei țesături în curs de creare. Imaginea împletită, denumită *„para"*, apare din împletitură în plină manifestare a posibilităților de combinare a structurilor expresive ca rețea.

Pornind de la simbolicul expresiv, *„para"* sunt formulate şi consolidate într-o dispunere arhitectonică internă destinată să creeze un spațiu vizual în care se împletesc mitologia, societata şi identitatea vizual-estetică.

Gândirea lui Merleau-Ponty ne ajută să investigăm problematica spațiului în relație cu omul; nu este vorba despre a percepe lucrurile în spațiu, ci de a gândi spațiul ca un „sistem indivizibil de acțiuni de îmbinare", experiența

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

relación al hombre, al manifestar que no se trata de percibir las cosas en el espacio, sino de pensar el espacio como un "sistema indivisible de actos de vinculación"; la experiencia del espacio se funda así, en una síntesis de orden totalmente diverso:

"El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones"[2]. Merleau Ponty (2000)

A la hora de mirar el espacio del que parte la estética Mbya, debemos decir que existe un espacio topológico, material y concreto y existe un espacio, trascendental, inmaterial y real. De ambos espacios, surge un espacio amplificado de relaciones posible con el entorno y con el otro.

El primer concepto con el que nos encontramos al analizar el espacio de esta cultura es que éste, es para compartir; el segundo que es para transitar, por lo que *Compartir y Transitar* son dos aspectos a tener en cuenta a la hora de mirar la obra plástica cestera; en este artículo nos dedicaremos al primero.

LA SELVA es el espacio matérico por excelencia de este pueblo. La selva posee la nobleza de la adaptabilidad al espacio y a la biósfera; raíces, semillas, troncos, hojas, desarrollan diversas habilidades como estrategia de vínculos vitales. Tallos, ramas y rizomas en asombrosas contorsiones se cruzan y tuercen en riesgosas tramas vivas en continua transformación de sí mismas. El vegetal de la selva es un material predispuesto al cambio espacial en busca de una concordancia de plurales. Con este material, la selva, se reordena en una búsqueda activa de posicionamientos de altura y longitud extrema, regenerando

[2]MERLEAU PONTY, Maurice. 2000: 258,259.

spațiului bazându-se astfel pe o sinteză de ordin total diferit:

„Spațiul nu este mediul contextual (real sau logic) în care lucrurile sunt dispuse, ci mediul datorită căruia este posibilă dispunerea lucrurilor. În loc să ni-l imaginăm ca un fel de eter în care se scufundă toate lucrurile sau să îl concepem, în mod abstract, ca un caracter care le este comun, trebuie să îl gândim ca o putere universală a conexiunilor." [2]

Atunci când privim spațiul din care face parte estetica mbya, trebuie să spunem că există un spațiu topologic, material şi concret, dar există şi un spațiu, transcendent, imaterial şi real. Din ambele spații ia naştere un spațiu amplificat de posibile relații cu mediul înconjurător şi cu Celălalt.

Primul concept pe care trebuie să îl analizăm în spațiul acestei culturi este că cel dintâi este pentru a împărtăşi, iar al doilea este pentru a tranzita, astfel încât *a împărtăşi* şi *a tranzita* sunt două aspecte de luat în considerare atunci când privim opera plastică realizată prin împletire, în acest articol referindu-ne la cel dintâi.

PĂDUREA este spațiul material prin excelență al acestui popor. Pădurea deține noblețea adaptării la spațiu şi la biosferă; rădăcinile, semințele, trunchiurile, frunzele dezvoltă diverse abilități cum ar fi strategia legăturilor vitale. Tulpini, ramuri şi rizomi se încrucişează în contorsionări uimitoare şi se răsucesc în cadre vivace riscante, în continuă transformare. Vegetația pădurii este un material predispus schimbării spațiale, în căutarea unei concordanțe multiple. Cu acest material, pădurea se reorganizează într-o căutare activă de poziționări ale înălțimii şi lungimii extreme, regenerându-şi încontinuu sămânța.

Pentru munca sa, cultura mbya a ales una dintre plantele cele mai puternice şi de flexibilitate majoră, cum ar fi speciile *Bambusoideaes* („takuaras") şi lianele *Philodendron bipinnatifidum* („guembe"); acest material emană poeticitate.

[2]MERLEAU PONTY, Maurice. 2000: 258, 259.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

continuamente sus simientes. Este territorio está delante del ser Mbya para ser percibido, desde donde absorbe y crea un espacio propio, estético.

La cultura Mbya, elige uno de los vegetales fuertes y con mayor posibilidad de flexibilidad como son las especies *Bambusoideaes* (takuaras) y las lianas de *Philodendron bipinnatifidum* (güembé) para realizar sus obras; este material elegido emite su poética.

Estos materiales dentro de la trama cestera Mbya, multiplica sus posibilidades de adaptación en el tejido. En continuo movimiento de zigzag, no hace más que evocar los posicionamientos de arriba abajo, adelante atrás, con los que la selva forma su espacio. En cierto sentido, el *zigzag,* visualiza el proceso oculto de un comportamiento dinámico, describiendo con muy poco, la interacción de un espacio que la selva conjuga con naturalidad.

Nada se impone. Se encuentra la materia en lugar de hacer un material; se encuentra la forma en el movimiento y éste entrega el espacio adecuado. El material en completa intimidad con el hombre en su territorio externo e interno narra una y otra vez la historia del espíritu.

La selva para los Mbya tiene la medida de la vida, es decir posee el tamaño de la convivencia; es la justa y necesaria para vivir sin expulsar a nadie, hasta donde es posible la biodiversidad es su límite. La existencia de todos los organismos vivos; incluido el hombre, no es una utopía; es una necesidad básica que abarca al cuerpo y al espíritu.

La selva, es el espacio habitado donde el ser Mbya es lanzado al mundo. Es su ambiente, sus raíces, su sitio de batalla; es íntima, sagrada, su cómplice, madre, nido. Tienen sobre ella potenciado el sentido común de abastecerse y cuidarla, promoviendo en consecuencias el concepto de lo ecológico como consecuencia del "sentido común" y no como ideal. Dominar la selva es entenderla; comprenderla es la forma de conquistarla.

La selva puede ser para algunos un

Aceste materiale multiplică posibilitățile de adaptare în țesere. Continua mişcare în zigzag nu face decât să evoce poziționările de sus în jos, dinspre față înspre spate, în raport cu cele prin care pădurea îşi constituie spațiul. Într-un anume sens, zig-zag-ul afişează procesul ascuns al unui comportament dinamic, descriind într-o foarte mică măsură interacțiunea dintr-un spațiu pe care pădurea îl conjugă cu naturalețe.

Nimic nu este impus. În loc de a face un material, materia există; există şi forma în mişcare şi astfel se întregeşte spațiul adecvat. Materialul, în intimitate absolută cu omul, în teritoriul său extern şi intern, narează, din nou şi din nou, povestea spiritului.

Pentru mbya pădurea deține măsura vieții, adică posedă dimensiunea coexistenței, este dreptul şi necesitatea de a trăi fără a expulza pe nimeni; în măsura în care este posibil, biodiversitatea este limita sa. Existența tuturor organismelor vii, inclusiv a omului, nu este o utopie, este o nevoie fundamentală care cuprinde trupul şi spiritul.

Pădurea este spațiul locuit din care ființa mbya este eliberată în lume. Pădurea reprezintă ambientul şi rădăcinile acestui popor, ea este câmpul său de luptă, îi este intim, sacru, complice, mamă, cuib. Cei care o populează promovează conceptul ecologic ca o consecință a „bunului simț", nu ca ideal. A domina pădurea înseamnă a o înțelege; înțelegerea este forma sa de a o cuceri.

Pădurea poate fi pentru unii un spațiu de pradă, cu taine profunde şi „diversități îngrozitoare", dar pentru mbya ea este sublimă în sine, posedă neprevăzutul necesar să fortifice ființa în diversitate, funcționează ca spațiu de amplificare a conştiinței, de legare cu divinul, de întâlniri mistice; este adăpostul cosmic.

Acest spațiu nu este unul întins, lin, luminos. Este un spațiu țesut cu toată amprenta pe care această acțiune o are asupra omului.

Împletitul este o formă de organizare spațială şi o formă de creație. Dinspre ceea ce este simbolic, mai ales în Orient, vom vedea adesea zeițe asociate cu o lege care prevede

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

es en sí misma lo sublime, posee las contingencias necesarias para fortalecer al ser en la diversidad, opera como el espacio de amplificación de la conciencia, del religare con lo divino, de los encuentros místicos; es el refugio cósmico. Este espacio, no es un espacio plano, llano, luminoso. Es un espacio tejido con toda la impronta que esta acción tiene sobre el hombre.

El tejido es una forma de organización espacial y es una forma de creación. Desde lo simbólico, vemos continuos referentes a diosas hilanderas, especialmente desde oriente, relacionadas con una ley que ordena el cambio continuo y universal de los seres, o a la propia naturaleza tejiendo un destino incesante. En el diccionario de los símbolos de Chevalier encontramos:

"El tejido... sirve para designar todo lo que rige nuestro destinos, la araña que teje su tela es la imagen de la fuerza que teje nuestros destinos. Luego aporta - *Tejer no significa solamente predestinar (en el plano antropológico) y reunir realidades de índole diferentes (en el cosmológico), sino también crear, hacer salir de la propia sustancia, como lo hace la araña, que construye la tela sacándola de sí misma*"[3].

Es evidente que la selva y la plástica cestera se manifiestan como tejido en creación. Sobre este tejido el pueblo Mbya construye desde hace tiempo gran parte de su espacio estético vinculando cultura con identidad.

La imagen cestera hace surgir sus formas del tejido en plena manifestación de la combinación de sus estructuras expresivas. En sintonía con formulas invisibles, estos objetos cesteros hacen ver, en una topografía de superficies, el secreto de la vida en convivencia. Elegir una forma de expresión que otorgue identidad a un colectivo significa haber encontrado una vía exitosa, necesaria, para formar un vínculo entre sujetos y expresión.

En el arte hay un pensamiento inconsciente que existe y se muestra; de tal modo que esta presencia espacial cosmogónica

[3] CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. 1995: 982.

schimbarea continuă şi universală a fiinţelor, sau pentru care natura a urzit o soartă necruţătoare. În *Dicţionarul de simboluri* al lui Chevalier găsim următoarele:

„Ţeserea... foloseşte pentru a se descrie tot ceea ce guvernează destinele noastre, păianjenul care îşi împleteşte pânza este imaginea forţei care ţese destinele noastre. A împleti nu înseamnă doar a predestina (în plan antropologic) şi a reuni realităţi diferite (în plan cosmologic), ci şi a crea, a face să iasă din propria substanţă, la fel ca păianjenul, care construieşte pânza, scoţând-o din el însuşi."[3]

Este evident că pădurea şi plastica împletiturilor se manifestă ca o împletire în curs de creare. În jurul acestei împletiri poporul mbya îşi construieşte o mare parte din spaţiul său estetic, îmbinând cultura cu identitatea.

Imaginea împletirii determină apariţia formelor de ţesere, în plină manifestare a combinaţiei structurilor sale expresive. În acord cu nişte formule invizibile, aceste obiecte împletite fac vizibilă, într-o topografie a suprafeţelor, secretul vieţii în comun. A alege o formă de expresie ce conferă identitate unui colectiv marchează întâlnirea cu o cale norocoasă, necesară formării unei legături între subiecţi şi expresie.

În artă există o gândire inconştientă; prezenţa spaţială cosmogonică se reflectă în estetica mbya şi lasă urme prin intermediul unei acţiuni care se prezintă ca o modalitate de „a transcende" realitatea articulată venind dinspre un fundal pe care se bazează tot ce a fost construit ancestral.

2.2. *Coşul şi relatarea mitologică*

În geneza relatărilor mitologice coşurile mbya fiinţează în moduri diferite. În unele cazuri, ele sălăşluiesc posedând proprietăţi speciale, în măsură să stabilească legături rituale simbolice cu viaţa şi cu moartea, cu bunăvoinţa şi cu îngăduinţa. Poveştile sunt în măsură să împletească visul şi cântul, darul şi pedeapsa, legate de reţele perceptive imateriale, care se

[3] CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. 1995: 982.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

impresa, se refleja en la estética Mbya y deja rastros en la plástica mediante una acción que se mostrará como una modalidad de "trascender" la realidad articulada desde un fondo sobre el que reposa todo lo ancestralmente construido.

2.2. Cesto y Relato Mitológico

Los cestos Mbya, habitan en la génesis de los relatos mitológicos de diferentes maneras. En algunos casos, moran con atributos especiales capaces de establecer vínculos simbólicos rituales con la vida y la muerte, con la benevolencia y el beneplácito. Narraciones que son capaces de tejer sueño y canto, regalo y castigo; ligadas a redes perceptuales intangibles que se pronuncian como modelo y motivo activo de expresión de un pueblo.

El corpus de mitos y leyendas Guaraníes es amplio y muy fértil; entre los Mbya estos circulan hasta el día de hoy de boca en boca. Existen variadísimas versiones; algunas más literarias y otras más pedagógicas por lo que una selección de las mismas fue necesaria; el criterio de elección tiene que ver con los roces de pensamiento con el tema que nos ocupa y solamente se extrajeron del texto algunos conceptos relacionados con el eje planteado.

2.2.1. El señor del cuerpo como el sol

El siguiente párrafo es muy divulgado en la comunidad Mbya, corresponde a una antología de la literatura Mbya guaraní recopilada por el investigador Leon Cadogan en 1959

"... hizo nuestro padre Pa'i para su hija un canasto.
La dio a Charia[4] *y él la llevó y fornicó con ella por el camino, destrozándose el pene.*
Castigó por eso Charia a la mujer, y sin más volvió a convertirse en canasto" [5].

2.2.2. Canto de los Dioses - canastas mágicas

El himno que trascribimos a espacio predador, de profundos misterios, de "diversidades horrorosas"; pero para los Mbya continuación, es un diálogo entre el Padre y la Madre de los dioses. "la primera madre" y

[4] Chaira es un espíritu perverso. Rival de Pa´i.
[5] CADOGAN, León.1959: 82 - 135.

exprimă ca model şi motiv activ de expresie a unui popor.

Fondul de mituri şi legende guarani este amplu şi foarte fertil; la mbya acestea circulă, şi în prezent, pe cale orală. Există versiuni multiple, unele mai literare, altele mai pedagogice, fiind necesară o selecție a acestora; criteriul de selecție are de a face, doar tangențial, cu subiectul care ne preocupă, şi numai din text se extrag câteva concepte legate de problema ridicată.

2.2.1. Stăpânul corpului ca soare

Următorul paragraf este foarte răspândit în cadrul comunității mbya şi corespunde unei antologii a literaturii mbya guarani alcătuită de cercetătorul Leon Cadogan în anul 1959:

"...părintele nostru Pa'i îi făcu fiicei sale un coş.
I-o dădu lui Charia[4]*, el o luă şi păcătui cu ea pe drum, distrugându-i-se penisul.*
Pentru aceasta, Charia o pedepsi pe femeie şi ea se transformă din nou în coş[5]*."*

2.2.2. Cântecul Zeilor - coşuri magice

Imnul pe care l-am transcris în continuare constituie un dialog între Tatăl şi Mama zeilor, „cea dintâi mamă" şi Ñamandu Ru Ete :

- „Eu încă mai văd amintiri bune.
Mai sunt încă unele mici care se umilesc înaintea mea.
În acest sens, în miriştile eterne,
Albine mici „eichu"[6] *am adunat,*
pentru ca aceia care au amintiri bune
să îşi poată şterge gura (cu miere).
Sunt aici, în împrejurimile Paradisului meu,
coşulețe minunate am adunat,
astfel încât cu ele să se poată juca urmaşii generațiilor fiicelor mele![7]

2.2.3. Takua vera chy ete

„Despre Takua Vera Chy Ete, care îşi are sălaşul în cer, la sud-est de Caaguzú, se spune că a obținut perfecțiunea cântând şi intonând imnuri în onoarea osemintelor – aşezate într-un coş – ale unui fiu decedat."

[4] Charia este un spirit pervers, rivalul lui Pa'i.
[5] CADOGAN, Leon. 1959: 82-135.
[6] În cosmologia mbya furnicile de *eichu* mai simbolizează şi Pleiadele.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Ñamandu Ru Ete.
– *"Yo veo aún buenos recuerdos.*
Hay todavía algunos pocos que se humillan ante mí.
En vista de ello yo, en los pajonales eternos,
abejitas "eichu"[6] *he reunido,*
para que aquellos que albergan buenos recuerdos
puedan enjuagarse la boca (con miel).
He aquí, en los alrededores de mi Paraíso,
canastillas milagrosas he reunido,
para que con ellas puedan jugar las descendientes
de las generaciones de mis hijas.![7]

2.2.3. Takua vera chy ete

"De Takua Vera Chy Ete, quien tiene su morada en el cielo en dirección SE de Caaguzú, se dice que obtuvo la perfección o aguyje danzando y entonando himnos en honor de los huesos, puestos en una canasta, de un hijo que se había muerto"

Deposito Takua Vera Chy Ete
los huesos del que porta la vara
en un recipiente de cañas trenzadas.
Canto, oro, danzo en honor de ellos.
Obtuvo con ellos la gracia divina,
con ellos hizo acreedora a la resurrección;
hizo que circulara por los huesos el decir[8]

Estas estrofas dejan percibir como cesto, canto, danza, rezo, palabra, son vías de renovación y camino de perfección.

Los canastos se anudan a la génesis Mbya como una actividad bendita. Desde el espacio mitológico es la misma deidad creadora quien los pensó, aportando con ello en lo cotidiano, magia y beneplácito, por lo que este hacer se transforma en actos de creación vividos como participación de una inferencia que trasciende lo material.

Circula entre ellos, que fue Ñamandú[9] quien enseñó a sus hijos a hacer los canastos,

[6] *Abejas de* ***eichu*** también simbolizan las Pléyades en el cosmos Mbyá.
[7] CADOGAN, León. 1959: 99
[8] CADOGAN, León. 1959: XVI, 143
[9] **Ñamandú**(el primero; el origen y principio) es el dios principal de la mitología guaraní. Definido como invisible, eterno, omnipresente y omnipotente.

Depun Takua Vera Chy Ete
oasele, ale celui care poartă toiagul,
în vas de nuiele-mpletite.
Cânt, mă rog, dansez în onoarea lor.
Cu ele obțin grația divină,
cu ele devin demn de înviere;
fac spusele să umble printre oase[8].

Aceste versuri se lasă percepute ca şi coş, cântec, dans, rugăciune, cuvânt, sunt căi de reînnoire şi de perfecționare.

Coşurile sunt legate de geneza poporului mbya ca activitate binecuvântată. Din spațiul mitologic se desprinde aceeaşi zeitate creatoare în care ei cred şi care, aducând cu ea în viața de zi cu zi magie şi îngăduință, face ca acest lucru să se transforme în acte de creație, implicând o deducție care transcende materialul.

Oamenii cred că Ñamandú[9] a fost cel care şi-a învățat copiii să confecționeze coşuri, spunându-le cum trebuie să le facă pentru a le asigura utilitatea şi durabilitatea, cum să le ornamenteze şi ce materiale să folosească. Numeroşi membri ai comunității povestesc că, uneori, motivele sunt visate. Estimăm că la oamenii din comunitatea mbya, mai degrabă decât o evadare asemănătoare cu unele aspecte din modul de gândire romantic occidental, această visare se conectează la existența într-un context spațio-temporal care asumă şi înfruntă în mod liber practica interconexiunilor de spații şi timpuri multiple.

Prima legendă pune femeia în corespondență analogică cu coşul. De asemenea, aceasta permite întrezărirea unei relații masculin-feminin care stă la baza întregii activități de împletire la mbya. Este cunoscut faptul că, inițial, confecționarea coşurilor era o activitate rezervată bărbaților. În prezent, atât bărbații cât şi femeile împletesc aceste coşuri, păstrând semnificația genezei în memoria socială.

[7] CADOGAN, Leon, 1959: 99.
[8] CADOGAN, Leon. 1959: XVI. 143
[9] **Ñamandú** (cel dintâi: originea şi începutul) este principalul zeu din mitologia guarani, definit ca invizibil, etern, omniprezent şi omnipotent.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

diciéndoles cómo hacerlos, cómo asegurarlos para que sirvan y duren; cómo ornamentarlos y qué materiales usar. Muchos miembros de la comunidad, cuentan, que los motivos de algunas de las guardas, a veces, son soñados. Estimamos que este soñar Mbya conecta, más que a una evasión de algún aspecto del ser a la manera del pensamiento romántico occidental, a un ser vinculado en un contexto espacio temporal que asume y enfrenta, libremente, la práctica de la interrelación de espacios-tiempos múltiples.

La primera leyenda, pone a la mujer en correspondencia analógica con la canasta. También permite vislumbrar una relación masculino-femenino que entreteje toda la actividad cestera Mbya. Se sabe que en un principio la confección de estos canastos era una actividad masculina, reservando la orfebrería para las mujeres. En la actualidad, hombres y mujeres tejen estos cestos permaneciendo en su memoria social la significación de su génesis.

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

El objeto cestero posee un interés estético que se extiende más allá del gusto y las circunstancias histórica. En este artículo nos hemos referido a este objeto desde el aspecto de la trama, dejando de lado otros aspectos vinculados a la estética del mismo. Aun así es posible vislumbrar como la realidad del alma Mbya transita la sutil complejidad de todo ser y la obra nacida de él, en forma consciente o inconsciente, no escapa a los matices expresivos de las nociones y conocimientos provenientes de los arquetípicos. Estos acompañan una razón y modo de ser estético haciendo que esta propuesta cobre sentido para el pueblo. Por ello nos propusimos encauzar el análisis de este arte, entre las fibras de un tejido que se expresa entrelazado en lo que creemos, todo un misterio conectado con un origen anidado en una peculiar forma de conducir el espíritu humano.

Ésta cultura aborda desde hace tiempo con su arte, una manera eficaz de despertar la conciencia, el respeto y el cuidado de sus orígenes y de su identidad.

3. CONCLUZII

Obiectul împletit deţine un interes estetic care se extinde dincolo de gust şi de circumstanţele istorice. În articolul de faţă ne-am referit la acest obiect începând cu aspectul urzelii, lăsând la o parte alte aspecte legate de estetica sa. Cu toate acestea, este posibil să se întrezărească cum realitatea sufletului mbya se regăseşte, în formă conştientă sau inconştientă, în complexitatea subtilă a fiecărei fiinţe şi în lucrarea născută de aici, precum şi în cunoştinţele provenite din arhetipuri. Acestea acompaniază o raţiune şi un mod estetic de viaţă, făcând ca această intenţie să capete sens pentru popor. Acesta este motivul pentru care ne-am propus să orientăm analiza acestei arte de împletire a fibrelor în care, credem noi, se exprimă conjugat un întreg mister conectat la o origine adăpostită în modul particular de a conduce spiritul uman.

Această cultură abordează de multă vreme, prin arta sa, un mod eficace de a trezi conştiinţa, respectul şi grija pentru originile şi identitatea sa.

A înţelege prezenţa celuilalt reprezintă astăzi, referitor la poporul mbya, un mod de a apăra şi proteja ceea ce este uman şi al nostru în cadrul condiţiilor a ceea ce este diferit.

A înţelege manifestările sale estetice, dincolo de gust şi de piaţă, înseamnă a fortifica simultan elementele spirituale şi culturale care conferă sens întâlnirii, ţinând seama de prezenţa elementului diferit, în special ca o manieră de a înfrunta problema de a fi consecvent cu ideea de dialog, de convergenţă în reuniune.

[Traducere: Gabriela Călin-Mihălţian]

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Entender la presencia del otro es hoy en lo referente a los Mbya una manera de defender y proteger lo humano y lo nuestro, dentro de las condiciones de lo diverso.

Comprender sus manifestaciones estéticas, más allá del gusto y del mercado es fortalecer simultáneamente los elementos espirituales y culturales que le da sentido al encuentro; atendiendo peculiarmente a la presencia de lo diferente como un modo de enfrentar el problema de ser consecuentes con la idea del diálogo, de la convergencia, en reunión.

BIBLIOGRAFIE:

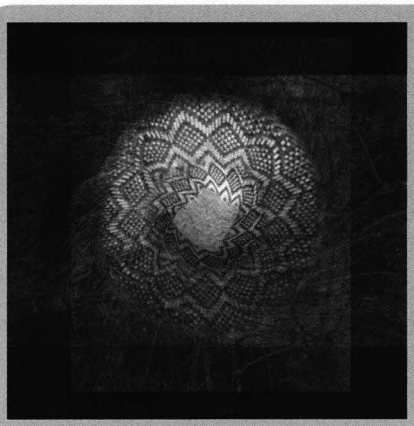
BARTOLOMÉ, Miguel. 2009. *Parientes de la selva: los Guaraníes Mbya de la Argentina.* CEADUC, Volumen 72. Asunción.

CADOGAN, León. 1959. *Ayvu Rapyta, textos míticos de los Mbya– Guaraní del Guairá.* Universidad de San Pablo. Brasil.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. 1995. *Diccionario de los símbolos.* Barcelona. Herder.

MERLEAU PONTY, Maurice. 2000. *Fenomenológica de la percepción. Península.* Barcelona.

PAZ, Octavio. 1971. *Los signos en rotación. Círculo de Lectores*, Barcelona, España.



Cestería Mbya y Selva Misionera - 2012
Foto montaje: Adriana Alejandra Marelli
Plato de cestería Mbya que se comercializa en la zona de Misiones Argentina. En forma de cruz cardinal, la selva a manera de manto trasparente, marca las orientaciones que en este pueblo son consideradas sagradas

Împletiturile mbya şi Pădurea Misionară - 2012
Fotomontaj: Adriana Alejandra Marelli
Platou împletit mbya ce se comercializează în zona Misiones din Argentina. În formă de cruce cardinală, pădurea ca mantie transparentă marchează orientările, care la acest popor sunt considerate sacre.

Cestería Mbya y Selva Misionera - 2012
Foto montaje: Adriana Alejandra Marelli
Cesto recolector de maíz, típico de la cultura Mbya.
La imagen es una metáfora del cesto con efectos de luz y reflejo en alegoría al pasado y presente, insertado en su ambiente de origen.

Împletiturile mbya şi Pădurea Misionară - 2012
Fotomontaj: Adriana Alejandra Marelli
Coş împletit pentru recoltarea porumbului, tipic pentru cultura mbya. Imaginea reprezintă o metaforă a coşului împletit, cu efecte de lumină şi reflexie, în alegorie cu trecutul şi cu prezentul, inserată în ambientul de origine.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Colecţiile etnografice africane Franz Binder, Orazio Antinori şi Giovanni Miani. Note pe marginea unui studiu comparat

Georgeta STOICA*

This article presents an overview of a research realized in the period 2002-2004 on three African ethnographic collections (Orazio Antinori, Franz Binder and Giovanni Miani) that were brought in Europe from Central Africa in the second half of XIXth century. For each collection a detailed study was realized providing a description of each object. All the data were introduced in a Querysys database which has enabled a comparative study of these collections. The aim of the study was to highlight the uniqueness of each collection and their important value considering that they are contemporary with the period in which the culture of origin of these objects was destroyed. In addition, the study of these collections enabled us to understand and consider the relationship that we have with the Other and consented us to reconsider the importance and the significance of these collections. Unfortunately, these collections who reflect the collectors' personal interest for collecting certain types of objects did not always enjoyed the deserved attention, sometimes being more or less forgotten. This research is a first step toward the comparative study of these collections, three of the most important collections coming from Central Africa. It reflects the interest concerning the White Nile Region during the mid-nineteenth century and also today, allowing us to reconsider the past and the present of the relations between Europe and Africa.

Keywords: *Central Africa, material culture, museum collections, comparative research, database, Orazio Antinori, Franz Binder, Giovanni Miani*
Cuvinte cheie: *Africa centrală, cultură materială, colecţii muzeale, cercetare comparativă, bază de date, Orazio Antinori, Franz Binder, Giovanni Miani*

1. Introducere

Acest articol este o scurta prezentare a unei cercetări[1] realizate in perioada 2002 - 2004 în cadrul Universităţii din Perugia privind colecţiile etnografice africane Binder, Miani şi Antinori. Cercetările anterioare (Hirschberg 1933, Castelli, 1984) realizate asupra acestor colecţii au lăsat deschise multe probleme, ceea ce ne-a îndemnat să realizăm o cercetare amănunţita a acestor colecţii. In afara de colecţia Orazio Antinori, studiată in anii '80 de către Enrico Castelli[2], pentru celelalte două colecţii, Binder şi Miani, s-a procedat la un studiu detaliat ce a prevăzut realizarea unei baze de date Querysys, conţinând fişe de descriere pentru fiecare obiect în parte, ceea ce a permis realizarea unui studiu comparat al colecţiilor.

Scopul acestui studiu a fost acela de a sublinia unicitatea fiecărei colecţii in parte şi valoarea extraordinară a acestora ţinând cont de faptul ca acestea sunt contemporane cu perioada în care cultura de proveniență a acestor obiecte a fost distrusă. In plus, studiul colecţiilor ne dă posibilitatea să înţelegem raportul pe care îl avem cu Celălalt, dar şi cu noi înşine permiţând o reconsiderare a trecutului şi a prezentului în cadrul raportului Europa-Africa.

În cele ce urmează vom realiza o prezentare a contextului istoric în care au fost colecţionate obiectele, prezentând apoi o biografie a colecţionarilor şi o scurtă descriere a colecţiilor studiate plecând de la baza de date realizată. Un element nou, putem spune, este studiul comparat al acestor

* Doctor în etnologie, Universitatea din Perugia, cercetător Dipartimento Uomo&Territorio – Sezione Antropologica, stoicageorgiana@yahoo.com, Palazzo Stocchi, Piazza Morlacchi, 30, 06123 Perugia, Italia.

[1] Cercetarea a fost realizată sub îndrumarea profesorului Enrico Castelli de la Departament Uomo & Territorio, Sezione Antropologica, din cadrul Universităţii din Perugia. In anul 2006, o parte din rezultatele acestei cercetări au fost adunate în lucrarea de masterat (*Laurea Specialistica*) sub titlul *Le collezioni etnografiche di Orazio Antinori, Franz Binder e Giovanni Miani. Uno studio parallelo*. (Candidato Georgeta Stoica, Relatore: Prof. Enrico Castelli)

[2] Enrico Castelli (a cura di), *Orazio Antinori in Africa Centrale 1859-1861. Materiali e documenti inediti*, Perugia, Soprintendenza archeologica per l'Umbria, 1984.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

colecții ținând cont de faptul că de obicei în procesul de cercetare se ia in considerație o singură colecție. Acest studiu comparat a fost îngăduit de o serie de elemente pe care cele trei colecții le au in comun: obiectele provin în marea majoritate din Sudul Sudanului, au fost colecționate şi aduse în Europa în aceeaşi perioadă (1860), fiind donate de către colecționari oraşelor natale şi nu în ultimul rând exprimă laolaltă dorința colecționarilor de a prezenta prin aceste obiecte întâlnirea lor cu o lume nouă, necunoscută şi încă neexplorată în acea perioadă de timp.

2. Contextul istoric: Sudanul de Sud in perioada 1840-1860

Încadrarea acestor colecții în contextul istoric este de o deosebită importanță şi ne permite să înțelegem atmosfera şi felul în care obiectele au fost colecționate, pentru a putea, plecând de la aceste date, să interpretăm în mod corect cele trei colecții.

După cum scrie Carlo Zaghi (1971), în perioada 1840–1860, în Sudan ajung numeroase persoane provenind din Europa ce dau naştere unei colonii europene. Printre aceştia întâlnim greci, armeni, italieni, francezi, englezi, ce manifestă încă de la început dorința de expansiune şi de penetrare în teritoriul african. Europenii care se aflau în această perioadă, în capitala Sudanului, Khartoum, sunt înainte de toate comercianți şi traficanți, persoane atrase de necunoscut şi doritoare de câştig. Nu este deci de mirare că mai târziu şi comerciantul Franz Binder, unul dintre cei trei colecționari, va ajunge în această zonă pentru a se deplasa mai târziu în interiorul Africii Centrale. Sudanul este împânzit de comercianți şi călători, aceştia fiind primele persoane care vor deschide calea exploratorilor si expedițiilor geografice ce aveau să urmeze şi care îi vede protagonişti şi pe autorii colecțiilor prezentate în acest articol. Aceşti „aventurieri" pot fi considerați într-o anumită măsură precursorii etnologiei moderne prin prisma memoriilor de călătorie şi jurnalelor pe care le-au lăsat în urma călătoriilor efectuate[3]. Acelaşi autor Carlo Zaghi (1971) susține că prezența numeroasă a călătorilor europeni în Africa în a doua jumătate a secolului al XIX-lea se datorează: „transformărilor politice şi economice, descoperirii ideii şi a gustului de libertate, naşterii conceptului de națiune, afirmării capitalismului şi răspândirii comerțului. (...) Europa – continuă Zaghi – pentru unii devenise prea mică pentru a le linişti tulburările şi pentru a satisface necesitățile unei generații formate între speranțe si deziluzii, încă vibrând de entuziasmul napoleonian; iar pentru alții Europa era prea veche şi fără vlagă pentru a satisface setea de putere şi supremație a unei noi clase sociale ieşite din război şi din revoluții, devenită în mod rapid adultă, mândră, sigură de sine însăşi, plină de avânt, de interese culturale, politice şi economice înnoite şi nerăbdătoare să se afirme în acțiuni ce cereau un angajament vast" (Zaghi: 1971:168).

În perioada mai sus amintită oraşul Khartoum este nu numai sediul guvernului şi al birourilor consulilor europeni, ci reprezintă, de altfel, şi centrul vieții economice, financiare şi comerciale al țării, fiind punctul de plecare şi de sosire al tuturor legăturilor cu interiorul teritoriului, sediu al tuturor societăților comerciale arabe şi europene ce operează în Sudan. „Aici – scrie Carlo Zaghi - se aprovizionează districtele şi garnizoanele cele mai îndepărtate din Imperiul egiptean; aici se organizează expedițiile comerciale îndreptate către regiunile situate de-a lungul Nilului, aici se întorc la sfârşitul misiunii lor traficanți, călători, exploratori şi funcționari, aici comercianți, misionari şi aventurieri se transformă în exploratori şi geografi; aici, cu precădere, se pregătesc şi se studiază călătoriile de descoperire şi de explorare ale regiunilor din partea superioară a Nilului şi iau naştere expedițiile ce au drept scop descoperirea izvorului Nilului, aspirație supremă exprimată în mod direct sau indirect de toți, sau aproape toți, europenii de la Khartoum" (Zaghi: 1971:170).

[3] Cf. G. Miani, *Diari e carteggi: 1858–1872*, a cura di G. Rossi – Osmida, 1973; Orazio Antionori, *Orazio Antinori, Viaggio nei Bogos*, a cura di Manlio Bonati, 2000, Dr. E. Kurt Binder, *Reisen und Erlebnisse eines Siebenburger Sachsen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Orient unt in Africa*, Sibiu, 1930.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Cine sunt însă aceşti europeni care se află la Khartoum şi mai ales cine sunt persoanele care au colecţionat obiectele etnografice de care ne ocupăm? Ce anume i-a îndemnat să se aventureze în continentul african şi cu ce scop?

Orazio Antinori (1811-1882) este cunoscut mai ales în calitate de naturalist şi explorator. În urma unei călătorii realizate în Orientul Apropiat unde strânge o bogată colecţie ornitologică ajunge în 1858 în Egipt şi mai apoi în Sudan unde rămâne până în anul 1861. Continuă să călătorească ajungând până în Eritreea şi Tunisia. Ulterior este responsabil de expediţia realizată de Societatea Geografică Italiană la lacurile din Africa ecuatorială, misiune în care îşi pierde viaţa. În timpul şederii sale în Africa realizează o bogată colecţie de obiecte etnografice africane adăpostită actualmente în depozitul Muzeului de Arheologie din Perugia, alături de alte obiecte colecţionate de un alt călător şi explorator, Carlo Piaggia.

Franz Binder (1821-1875), este unul dintre numeroşii comercianţi aflaţi în Africa Centrală în perioada mai sus amintită. Va fi pentru o perioadă vice-consul la Khartoum în absenţa consulului Natterer şi mai târziu proprietar al zeribei[4] lui De Malzac achiziţionată în 1860 după moartea acestuia. În acelaşi an realizează o călătorie în partea superioară a Nilului Alb unde adună o bogată colecţie de obiecte găzduita de Muzeul „Franz Binder" din Sibiu, dar şi de Muzeul Municipal din Sebeş. În plus, realizează şi o bogată colecţie de plante (179 exemplare), unele dintre ele necunoscute până atunci şi studiate mai târziu de către Theodor Kotschy[5]. În anul 1862 se întoarce în ţara de origine, România, unde îşi va petrece restul vieţii.

Giovanni Miani (1810-1872), explorator, este născut şi crescut la Rovigo şi mai apoi la Veneţia. Emigrează în Egipt în 1849. În perioada 1859–1869 se află in Sudan unde explorează zona Nilului Alb ajungând în teritoriul etniei bari la o distanţa destul de mică de Lacul Albert. În 1870 este desemnat curator al Muzeului de Zoologie din Cairo. In 1871 se reîntoarce în Sudan deplasându-se până în regiunea Uelle unde îşi găseşte sfârşitul. Adună o bogată colecţie de obiecte etnografice şi naturalistice, expusă astăzi la Muzeul de Istorie Naturala din Veneţia.

Colecţionarii noştri se află pe tărâmul african, fiecare urmând un scop precis în funcţie de interesul personal. Ceea ce atrage atenţia este că toţi au ales şi decis să prezinte continentul pe care se afla prin realizarea acestor colecţii de obiecte, pe care le trimit în Europa spre a fi prezentate şi expuse în oraşele de reşedinţă.

3. Studiul comparat al colecţiilor: un prim pas spre valorizarea acestora

Întâmplarea face ca cei trei colecţionari să se afle în aceeaşi perioadă de timp în partea de Sud a Sudanului unde au adunat obiectele etnografice pe care le-au adus in Europa în 1862 donându-le oraşelor natale.

În momentul în care aceste colecţii sunt aduse în Europa, nu se manifestă nici o intenţie de folosire din punct de vedere ştiinţific a acestora. Colecţiile au ajuns prea devreme, nu sunt specialişti care să se ocupe de ele, muzeele etnografice se conturează încet încet, iar etnografia face primii paşi spre conturarea unei discipline ştiinţifice. (Castelli, Stoica 2007).

În urma studiului comparat al colecţiilor efectuat în perioada 2002–2004 putem spune că avem de-a face mai degrabă cu colecţii tipice secolului al XIX-lea apropiate de cabinetul de curiozităţi cuprinzând obiecte de diverse categorii. Din păcate, pentru o lungă perioadă de timp, aceste colecţii au fost abandonate şi nu s-a înregistrat nici un interes particular ţinând cont de faptul că legăturile cu Africa

[4] *Zeriba* - termen de origine arabă indicând iniţial un gard ce împrejmuia un grup de colibe africane. Ulterior cuvântul a fost folosit pentru a indica un întreg grup de colibe împrejmuit de un gard împletit.

[5] Dr. Theodor Kotschy, *Plantae Binderiane nilotiko-sethiopicae quas determinavid Dr. Theodor Kotschy in sessione Academiae die 6 Aprilis 1865*, Viena.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

erau limitate, pentru a nu spune inexistente, daca e să luăm în considerare colecţia Binder. Dintre cele trei colecţii, doar colecţiile Binder[6] şi Miani[7] sunt expuse publicului, colecţia Antinori fiind adăpostită în depozitul Muzeului de Arheologie din Perugia.

Studiul celor trei colecţii a permis realizarea unei baze de date *Querysis* conţinând informaţii despre fiecare obiect în parte. Considerând muzeul un adevărat centru de cercetare, am lucrat asupra fiecărui obiect şi am întocmit o descriere detaliată pentru fiecare dintre colecţii. Munca în echipă împreună cu cercetătorii din muzee[8], dar şi cu conservatorii a fost una fructuoasă atât în faza pregătirii cercetării, dar şi în timpul desfăşurării acesteia. Fiecare obiect a fost fotografiat, măsurat şi s-a realizat o fişă de obiect elaborată în mod special pentru a răspunde exigenţelor acestui tip de studiu. În studiul pe care l-am realizat nu ne-am limitat doar la studiul colecţiilor, ci am luat în consideraţie istoriile personale, interesele fiecărui colecţionar punându-ne întrebări ce se referă la dorinţa de colecţionare a acestor obiecte şi la interesele colecţionarilor pentru anumite categorii de obiecte.

Evident, istoria acestor colecţii şi însăşi biografia colecţiilor şi destinul lor în timp s-a schimbat, precum şi statutul acestor obiecte. Aşa cum scrie Cirese (1999:158) „obiectele care odinioară aveau anumite funcţii acum vorbesc despre acele funcţii. „Spun", „vorbesc", reprezintă „memoria": sunt atestări, sau *documente* ce vorbesc despre obiectele în sine şi despre lumea din care provin. „Obiectele – scrie şi De L'Estoile – au pierdut funcţia pe care o aveau în momentul în care au fost colecţionate. Asta nu înseamnă că au murit. Muzeele din Occident sunt deseori singurul loc unde sunt conservate obiectele care au disparut din locul de unde provin fie din cauza prelevării lor de către colecţionari, fie au fost distruse prin intermediul timpului sau al omului." (De L'Estoile 2007 : 418)

În cazul nostru, obiectul devine un martor, vrea să reprezinte şi vorbeşte despre o civilizaţie îndepărtată unde exploratorii au avut ocazia de a merge şi de unde s-au intors pentru a arăta celorlalti obiecte „exotice".

Colecţiile au fost donate muzeelor aşa cum au fost colecţionate, însoţite de un scurt inventar cuprinzând o descriere a obiectelor şi o proveniență etnică. Doar în cazul colecţiei Miani, autorul acesteia a realizat un desen indicând felul în care vor fi expuse obiectele. Chiar dacă aceşti colecţionari au decis să aducă acasă o bucăţică de Africa, comportamentul acestora şi gândirea lor a fost diferită: Antinori, exilat politic continuă să se ocupe de studiile naturalistice şi de colecţiile ornitologice, ocupându-se şi de colecţiile etnografice, Binder se îmbogăţeşte în Africa în urma activităţii de comerciant şi revine în patrie însoţit de servitorul său credincios Druis Abdullah, prezentând tuturor o lume „ciudată" prin intermediul obiectelor pe care le donează Societăţii Ardelene pentru Ştiinţele Naturii din Sibiu iar Miani, doritor de recunoaştere a activităţii sale, decide să îşi expună obiectele conform dorinţei sale prezentând-o în desenul său sub forma unui trofeu şi este însoţit la întoarcerea în patrie de doi pigmei Akka pe care îi luase în urma călătoriei sale la Mangbetu. (Mantegazza, Zanetti: 1874)

[6] Colecţia Franz Binder este expusă la Sibiu în cadrul expoziţiei permanente a Muzeului de Etnografie Universală «Franz Binder», muzeu inaugurat în 1993 ca secţiune a Complexului Muzeal ASTRA din Sibiu, dar şi la Sebeş în cadrul Muzeului Municipal Ioan Raica. Din păcate până în momentul de faţă, în afară de preţiosul catalog selectiv on line http://www.binder.muzeulastra.ro/catalogselectivbinder/indexc.html publicat în ultimii ani, din motive financiare nu a fost încă posibilă publicarea unui catalog al colecţiei. Amintim aici studiul realizat în anii '30 de W. Hirschberg şi publicat sub formă de articole de către Asociaţia de Ştiintele Naturii din Sibiu (Siebenbürgischer Verein für Naturwissenschaften zu Hermannstadt), studiu de o deosebită importanţă folosit de-a lungul cercetării noastre.

[7] Colecţia Miani este expusă publicului la Veneţia, în sălile Muzeului de Istorie Naturală unde de curând a fost inaugurată o nouă expoziţie a colecţiilor muzeului. Colecţia Miani, expusă la Veneţia după indicaţiile desenului lui Miani de expunere a obiectelor este cea mai bogată din punct de vedere numeric. În urma ultimelor cercetări, colecţia este formată din aproximativ 1300 de obiecte, o colecţie destul de bogată dacă e să o comparăm cu colecţia Antinori ce cuprinde în jur de 300 obiecte şi colecţia Binder ce numără în jur de 500 de obiecte.

[8] La Muzeul Franz Binder din Sibiu în perioada 2002-2003 a fost realizată o colaborare fructuoasă cu Maria Bozan, Ciprian Crişan, Augusta Dumitriu, iar la Muzeul de Ştiinţele Naturii au lucrat în echipă Alemitu Abebe, Enrico Castelli, Marco Santapaolo şi Georgeta Stoica.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În urma studiului comparat, am observat felul în care aceste colecţii au fost colecţionate. Adeseori a fost mai puternic un interes personal pentru anumite obiecte cum este cazul lui Miani, care a colecţionat o cantitate destul de mare de instrumente muzicale strâns legate de pasiunea sa pentru muzică, alteori obiectele au fost pur şi simplu colecţionate în mod întâmplător sau pur şi simplu prin intermediul schimburilor de obiecte, toţi colecţionarii străbătând aproape aceleaşi teritorii şi întâlnind populaţiile locale, locuind cu ei şi interacţionând cu ele.

Aşa cum scrie Vogel (1995:119), aproape nici unul dintre obiectele expuse în muzee nu a fost realizat pentru a fi expus în incinta acestora, cu atât mai mult cu cât „*nici măcar un* muzeu nu poate să existe fără deplasarea şi izolarea obiectelor" (Cirese, 1977: 11).

În tabelul următor (Tab.1) sunt prezentate principalele categorii de descriere folosite în baza de date Querysis, categorii folosite în mod normal în majoritatea muzeelor şi în baza cărora au fost introduse informaţiile ce se referă la cele trei colecţii studiate. Singurele categorii *noi*, pe care le-am adăugat au fost categoriile *Gender* (Gen) pentru a identifica o folosire a obiectelor în funcţie de gen (masculin/feminin) şi *Schimb*, ce a permis o identificare a obţinerii anumitor obiecte prin intermediul unor schimburi de obiecte realizate la nivel local sau la distanţă.

Tab.1 *Categoriile de descriere folosite în cadrul bazei de date Querysys*

NCTN Număr Catalog	*Progresiv* SNMI0001
PVCC Oraş	*Perugia* pentru colecţia Antinori *Sibiu* şi *Sebeş* pentru colecţia Binder *Veneţia* şi *Roma* pentru colecţia Miani
LDCN Denumire	*Fontego dei Turchi* sau *Museo Pigorini Roma* *Muzeul de Etnografie Universală Sibiu* sau *Muzeul Civic Sebeş* *Muzeul de Arheologie Perugia*
LDCM Colecţie muzeu	*Fontego dei Turchi* sau *Museo Pigorini Roma* *Muzeul de Etnografie Universală Sibiu* sau *Muzeul Civic Sebeş* *Muzeul de Arheologie Perugia*
LDCS Specificări	*Sala Miani* (colecţia Miani) *Expoziţie permanentă* sau *Depozit* (colecţia Binder) *Depozit* (colecţia Antinori)
PRC Proveniență	*Africa*
INVN Inventar	*De la 6863 la 7701 şi 23 fişe de obiect cu numere RM5vvv* *381 n. inventar E* *97 n. inventar M*
Categorie	Total cuvinte cheie 18
QNTN Cantitate	1
Etnie	Total cuvinte cheie 49
Ţară	Total cuvinte cheie 4
DESO Descriere obiect	
Funcţie	Total cuvinte cheie 24
DTSI Dată începere	1869 ante
ATM Proveniență culturală	African
MTC Material şi tehnică	Total cuvinte cheie 153
ALT Înălţime	În mm
MISL	În mm

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

MISP Adâncime	În mm
MISD Diametru	În mm
MISS Lungime	În mm
STCC Stare de conservare	Bună, rea, acceptabilă şi mediocră
ACQT Tip de achiziţionare	donaţie
ACQD Dată de achiziţionare	1862 pentru cele trei colecţii
BIB Bibliografie	
CDGS Con. juridic	Veneţia/Musei civici veneziani/Museo di Storia Naturale sau Roma Perugia/Muzeul de Arheologie Perugia Sibiu/ Muzeul de Etnografie sau Sebeş/ Muzeul Civic
Note	
Clasă	Total cuvinte cheie 4: arheologie egipteană, obiecte etnografice africane, istorie naturală, explorator
Inventariere precedentă	Permite înregistrarea în baza de date a inventarierilor precedente semnalate prin prezenţa etichetelor unde este înscris vechiul număr de inventar
Gender/ Gen	Total cuvinte cheie 4: feminin, masculin, preponderent feminin, preponderent masculin
Schimb	Total cuvinte cheie 2: la distanţă, local
Vitrina	Folosit pentru a descrie poziţionarea obiectelor în sala Miani – se referă doar la colecţia Miani
MST Expoziţii	Câmp folosit doar pentru colecţia Binder pentru a indica expunerea obiectelor în expoziţia permanentă.

Programul folosit ne-a permis de altfel să observăm numărul total al obiectelor celor trei colecţii în funcţie de clasă (Tab. 2), dar şi împărţirea acestora pentru fiecare colecţie în parte în funcţie de clasă. (Tab.3)

Tab. 2 *Împărţirea obiectelor în funcţie de clasă*

Clasa	Obiecte etnografice africane - 1881 Arheologie egipteană - 38 Explorator - 7 Istorie naturală - 134
	Total: 2060

Tab.3 *Împărţirea obiectelor în funcţie de clasă pentru fiecare colecţie în parte*

Clasă	*Miani*	*Binder*	*Antinori*
Arheologie egipteană	29	8	0
Explorator	4	2	1
Obiecte etnografice africane	1162	445	274
Istorie naturală	93	22	19

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

După cum putem observa, marea majoritate a obiectelor sunt obiecte etnografice africane, însă avem de a face și cu obiecte ce țin de domeniul istoriei naturale, arheologie egipteană, dar și obiecte ce intră în categoria Explorator. Etniile individualizate, atât pe baza inventarelor lăsate de colecționari cât și prin consultarea lucrărilor de specialitate (Schweinfurth, 1875; Hirscherbg, 1933, Castelli, 1984) sunt următoarele: Agar, Anuak, Auidi, Azande, Bari, Bongo, Bor, Cic, Dinka, Fagok, Fajelu, Gok, Jur, Liria, Madi, Makraka, Mangbettu, Mittu, Nuer, Nyambara, Oromo, Nzakara, Pigmei Akka, Scir, Shilluk, Toposa, Tuic, Unyoro. Evident, există anumite nedumeriri privind apartenența etnică a anumitor obiecte. Colecționarii nu urmăreau să realizeze colecții provenind în mod specific de la anumite etnii, ci ideea era aceea de a acumula cât mai multe obiecte și de multe ori indicarea apartenenței unui obiect la o anumită etnie apare eronată în inventarele care însoțesc colecțiile.

În privința numărului obiectelor prezentate în tabel, subliniem faptul că acestea pot suporta anumite variații întrucât de multe ori un grup de obiecte precum săgeți, cercei, brățări au fost înregistrate cu un singur număr de inventar. De altfel, de-a lungul timpului, o mare parte din obiectele colecțiilor s-au pierdut. De exemplu, colecția Antinori a suferit o pierdere substanțială în anii 1940 cu ocazia organizării evenimentului de la Napoli intitulat La Triennale d'Oltremare. Și colecția Binder de la Sebeș a suferit pierderi în perioada comunistă în momentul în care obiectele au fost depozitate în magazia școlii comunale. Interesant este cazul cuțitului de azvârlit (*kulbeda*) (n. inv 4899M). Acest obiect dispare în perioada mai sus amintită și este reachiziționat de Muzeul din Sebeș în 2001 de la un țăran care îl folosise până în acel moment pentru a tăia tulpinile de porumb. În mod asemănător, colecția Miani de la Venezia pierde o mică parte din obiectele de istorie naturală în momentul în care acestea sunt transferate la departamentul de istorie naturală al muzeului din Veneția. Lipsa acestor obiecte s-a putut observa și în momentul confruntării inventarului actual al fiecărei colecții cu inventarul lăsat de colecționari, dar și în urma lecturii notițelor de călătorie întocmite de colecționari.

Ținând cont de faptul că cele trei colecții se aseamănă în privința tipologiei obiectelor adunate, diverse categorii de obiecte prezente într-o colecție se regăsesc și în celelalte. Studiul pe care l-am realizat a plecat de la considerația că aceste obiecte oferă detalii istorice și etnografice de o deosebită importanță pentru perioada respectivă. De altfel știm foarte bine că pentru a putea studia cultura materială de azi nu putem proceda fără a face referință la studiul obiectelor realizate în perioada precedentă. Aceste colecții sunt importante cu atât mai mult cu cât în anii care au urmat foarte puține colecții provenind din Sudan au ajuns în Europa. De o deosebită importanță în cercetarea realizată au fost jurnalele de călătorie lăsate de colecționari. Spre deosebire de Binder și Antinori, Miani începe să scrie jurnalul imediat ce ajunge în Africa gândindu-se la posteritate și scriind jurnalul zilnic pentru o bună perioadă de timp și mai apoi scriind notițe. Este vorba de o descriere a călătoriei sale împânzite de informații istorice și etnografice despre populațiile nilotice. Spre deosebire de Miani care este purtat în Africa de intenții științifice menite să descopere originile Nilului, Franz Binder este condus de ideea de câștig. Acesta reușește în urma unei serii de aventuri să-și practice cât mai bine meseria de comerciant și își construiește la Khartoum o casă în stil european. Antinori are și el, ca și Miani, preocupări științifice și devine responsabil de expediția la Lacurile Ecuatoriale. Cu toții sunt cunoscuți și respectați la Khartoum prin prisma pozițiilor pe care le ocupă și a funcțiilor obținute: Binder devine în 1857 vice-consul, iar Miani este director la Gradina Zoologică din Khartoum.

Din păcate, așa cum s-a menționat în rândurile de mai sus, aceste colecții care reflectă interesele personale ale colecționarilor, nu au primit atenția meritată și au fost lăsate în umbră pentru o perioadă de timp destul de lungă, trecând de la o instituție la alta de-a lungul timpului, pentru a-și găsi apoi liniștea în muzeele sau în depozitul muzeelor unde se află în momentul de față. Obiectele colecționate sunt evident expuse în afara contextului orginar. Un obiect scos în afara contextului de proveniență (...) nu mai reprezintă doar obiectul în sine, ci devine un *document despre sine*. (...) Nu își schimbă doar locul,

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ci schimbă şi propria poziţie relaţională şi funcţională. (Cirese, 1977: 12) Obiectele reprezintă fără îndoială un document despre sine, dar şi despre locul şi cultura de proveniență; obiecte ce vorbesc despre lumea lor şi povestesc o istorie, o istorie a unui obiect, o istorie a unei întâlniri cu Celălalt, dar şi a mărturiei unui timp îndepartat şi puţin cunoscut. La muzeu, suntem în faţa unei întâlniri cu o lume îndepărtată, necunoscută, o întâlnire cu Celălalt, înlesnită prin intermediul acestor obiecte care, dincolo de o experienţă intelectuală, ne dau posibilitatea să interpretăm cultura materială africană aşa cum era în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Muzeul, în acest caz, este un facilitator al acestei întâlniri. Nu este numai locul în care aceste obiecte sunt adăpostite, este şi un promotor al întâlnirii cu obiectele ce se oferă privirii noastre spre a fi analizate, studiate, apreciate şi, de ce nu, re-interpretate. Studiul comparat al colecţiilor şi realizarea fişelor de obiect a fost primul pas către valorizarea acestor colecţii şi sperăm că în viitor acestea să se poată bucura de cataloage ale colecţiilor şi de expoziţii itinerante conţinând obiecte aparţinând celor trei colecţii studiate.

Aşa cum scriu Gosden & Knowles (2001) studiul detaliat al unei colecţii reprezintă „un element pentru a înţelege practicile de colectare şi cultura materială ca un indicator al schimbării istorice în întreaga lume, ţinând cont de faptul că despre obiecte se spune că reprezintă diferite posibilităţi de explorare a altor perioade de timp, a altor locuri şi a altor moduri de viaţă".

BIBLIOGRAFIE:

Bonnot, Thierry. *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection,* Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2002.

Castelli, Enrico. *Orazio Antinori in Africa Centrale, 1859-1861: materiali e documenti inediti*, Ministero Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza archeologica per l'Umbria, Perugia, 1984.

Castelli, Enrico; Stoica, Georgeta. *Destini paralleli. Le collezioni etnografiche africane: Binder a Sibiu e Antinori a Perugia,* în "Un naturalista perugino nel Corno d'Africa, Atti della giornata di studi su Orazio Antinori (1811-1882)", Perugia - 24 maggio 2002, ali&no editrice, Perugia, 2007, pp.72-86.

Cirese, Mario. *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002

De L'Estoile. *Le gout des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Flammarion, Paris, 2007

Di Valerio, Franca (a cura di), *Contesto e identità, Gli oggetti fuori e dentro i musei*, Clueb, Bologna, 1999.

Fusco, Nadia (a cura di). *Orazio Antinori Viaggiatore, naturalista, Esploratore in Terra d'Africa*, Edizione realizzata dalla Presidenza Nazionale del Centro Turistico Studentesco e Giovanile - CTS e dalla Società Geografica Italiana, Roma, 2011.

Hirschberg Walter, Bogen. *Pfeil und Höcher bei den Djur, Mitteilungen der Anthropologishen Gesellshaft in Wien*, LXIII, 1933.

Chris Gosden, Chantal Knowles. *Collecting Colonialism: Material Culture and Colonial Change*, Berg Publishers, Oxford, 2001.

Karp Ivan, Lavine D. Steven (a cura di). *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Clueb, Bologna, 1995.

Puccini, Sandra. *Uomini e cose. Appunti antropologici su Esposizioni, Collezioni, Musei*, CISU, Roma, 2007.

Schweinfurth, Georg, *Artea Africanae, Illustrations and descriptions of productions of the industrial arts of Central African tribes*, Leipzig and London 1875.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Recuperarea unei colecţii fabuloase. Proiectul româno-italian de cercetare şi valorificare a Colecţiei „Franz Binder”[1]

Maria BOZAN*
Petru Ciprian CRIŞAN**

This article refers to an important project of putting forward the African ethnographic collection that Franz Binder donated to the Transylvanian Society of Natural Sciences in Sibiu in 1862. Under the title "The Recovery a Fabulous Collection. The Romanian-Italian project of research and turn to account of the 'Franz Binder' collection", this paper makes an introduction concerning the research developed from 2002 to 2004 on this beautiful gathering of objects, most of them collected in Bhar al-Ghazal, on the western side of the White Nile, where Franz Binder travelled in 1860– 1861. This research was thought to be a part of a larger and comparative study, including similar collections existing in Italy. Punctually, it is a bilateral project, developed under the scientific coordination of the professor Enrico Castelli from the University of Perugia which included a team of custodians from the "Franz Binder" Museum in Sibiu and students from Italy.

The present article is an overview of the most important steps of the birth and the development of the project that took place in Sibiu. Already published in the local newspaper Tribuna Sibiului, in august 2004, the text includes few footnotes that bring a minimum necessary updates concerning its results. The targets of the research on the Franz Binder collection were included in the general aim of the larger project: to analyze the collections of Central African origin existing in Romania and Italy from a new, contemporary and comparative point of view, and to put them forward by an online database, catalogues and exhibitions.

The paper also makes a short review of how the Franz Binder collection was put into account before 2002, showing some representative examples from the previous efforts of studying, documenting and communicating it by exhibitions or publications. The main part of the article enhances the significance of the bilateral Romanian-Italian project as an important moment in the history of the appreciation of these objects.

Keywords: Central Africa, ethnologic heritage, museum collections, Franz Binder collection, research project
Cuvinte cheie: Africa centrală, patrimoniu etnologic, colecţii muzeale, colecţia Franz Binder, proiect de cercetare

Colecţia de etnografie africană donată în 1862 de Franz Binder este de o importanţă covârşitoare în perspectiva patrimoniului etnografic african, provenind din sudul Sudanului, existent azi în Europa. Propunerea avansată de C.N.M. ASTRA Sibiu, în cadrul campaniei lansate de Comisia Europeană în anul 1999 sub genericul „Europa – Un patrimoniu comun”, de alcătuire a unei baze de date, care să cuprindă informaţii despre piesele de proveniență extraeuropeană existente în muzeele din

[1] Articolul care urmează este la a doua publicare. El a apărut pentru prima oară în ziarul *Tribuna Sibiului* din 10 august 2004, la p. 22, şi a reprezentat, atunci, o aducere la cunoştinţa publicului sibian a unor informaţii esenţiale privind derularea proiectului româno-italian de cercetare a colecţiei Franz Binder, în mai largul context de studiere a colecţiilor etnografice africane, sud-sudaneze, datând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aflate în muzee din Italia şi România. Reluarea acestui material este completată, în note, cu scurte informaţii despre situaţia la zi a obiectivelor propuse la acea vreme. [Nota: M. Bozan]

* Cercetător ştiinţific, şef secţie, coordonator al activităţii Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder”, unitate a Complexului Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: maria.bozan@muzeulastra.ro

** la acea vreme muzeograf la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder”; actualmente muzeograf, şef serviciu Marketing, Relaţii Publice, Educaţie Muzeală la Muzeul de Mineralogie Baia Mare; e-mail: muzmin@muzeuminbm.ro

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Europa, îşi găseşte o primă concretizare în demararea unui proiect bilateral, româno-italian, de cercetare şi valorificare, în contextul colecţiilor de gen din Europa, a pieselor donate de Franz Binder la Sibiu şi Sebeş. Proiectul îşi are sorgintea în contactele realizate cu ocazia simpozionului „Cunoaşterea de sine şi integrarea în cultura universală" organizat de Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" la Sibiu, în anul 1996. Cu acea ocazie, valoarea patrimonială a pieselor donate de Franz Binder, valorificarea lor muzeistică şi figura a călătorului transilvănean au fost puse în evidenţă încă o dată.

Importanţa obiectelor în discuţie – alcătuind, de altminteri, colecţia fondatoare a patrimoniului etnografic extraeuropean existent la Sibiu – prin vechime, componenţă şi număr de piese deţinute, prin cercetările efectuate asupra lor de la donaţie până în prezent, precum şi prin manifestările expoziţionale care le-au inclus – sunt indubitabile. Colecţia, documentată extrem de amănunţit de Binder însuşi, completată de un jurnal al călătoriilor sale dincolo de graniţele Europei, este cunoscută şi a fost studiată de multă vreme, ea constituind nucleul camerei etnografice din Muzeul Societăţii Ardelene pentru Ştiinţele Naturii din Sibiu. Acest „dar vrednic de un prinţ" – cum a fost definită colecţia de exploratorul Africii Heinrich Barth – a atras atenţia şi, drept urmare, a fost cercetată de-a lungul anilor de specialişti, unii dintre ei africanişti renumiţi, cum este Walter Hirschberg de la Muzeul de Etnografie din Viena.

Acesta din urmă o şi consideră, de altfel, „cea mai veche colecţie închisă din regiunea superioară a Nilului pe care o cunoaştem". Cât despre viaţa şi călătoriile lui Franz Binder, ele au constituit o sursă de inspiraţie pentru documentarişti sau scriitori, care i-au prezentat şi comentat jurnalul.

Odată cu iniţiativa directorului Complexului Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu, dr. Corneliu Bucur, de înfiinţare a Muzeului de Etnografie Universală, care poartă numele lui Franz Binder, donaţia şi-a găsit noi şi importante valorificări. Expoziţii dedicate lui Binder, participări ale pieselor colecţiei la expoziţii temporare, la sediul muzeului, în ţară şi în străinătate (30 dintre piesele cele mai reprezentative au fost expuse în Austria, în cadrul unei mari expoziţii intitulate „Arabia şi Africa neagră pe Nil. Sudanul", la care a participat din partea muzeului muzeografa Augusta Dumitriu), cataloage şi pliante de prezentare, origine pentru lansarea unui simpozion internaţional de etnologie, sunt numai câteva dintre formulele abordate pentru a face cunoscută această superbă colecţie, unică în România, constituită aproape integral din piese de tezaur.

Reprezentând o colaborare bilaterală, româno-italiană, programul de cercetare şi valorificare, într-o nouă perspectivă, a colecţiei în discuţie a fost demarat cu doi ani în urmă, reluând o iniţiativă datând din 1997 şi rămasă în stadiul de proiect. Proiectul actual prevede o comparare cu colecţiile de provenienţă sud-sudaneză, aflate în muzeele italiene. Situarea colecţiei Franz Binder într-o perspectivă europeană – vizând realizarea unui catalog on-line de prezentare a colecţiilor etnografice cu obiecte provenind de la culturile din zona Nilului superior existente în România şi Italia, tipărirea unui catalog, în variantă multilingvă, a colecţiei Franz Binder, realizarea unei expoziţii itinerante, la nivel european, care să prezinte piese din colecţiile de profil din România şi Italia – reprezintă obiectivul dorit, şi în curs de realizare, de punere a colecţiei etnografice sibiene într-un context valoric binemeritat. De altminteri, pornind de la baza de date întocmită de Muzeul „Franz Binder", la sfârşitul anului 2002, precum şi a arhivei multimedia organizate, foarte curând va fi lansat un site Internet care va cuprinde o repertoriere a colecţiei donate de Franz Binder şi care va fi dedicat împlinirii a 180 ani de la naşterea colecţionarului[2].

[2] Acest obiectiv s-a concretizat prin publicarea *Catalogului selectiv online al colecţiei de etnografie africană Franz Binder*, care poate fi consultat la adresa http://www.binder.muzeulastra.ro/catalogselectivbinder/index.html. Acesta cuprinde – aşa cum se indică şi în introducerea lucrării – o selecţie din informaţiile legate de colecţia Franz Binder cunoscute până în anul 2002, înainte de începerea proiectului bilateral româno-italian. El are la bază fişele întocmite de Maria Bozan şi Ciprian Crişan, acestea ilustrând nivelul cunoştinţelor autorilor lor în perioada respectivă. Tot în capitolul introductiv, autorii catalogului citat (Maria Bozan şi Petru Ciprian Crişan) îi trec în revistă şi le mulţumesc celor care, de-a lungul anilor

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Derularea proiectului bilateral implică participarea unor colaboratori permanenți sau temporari. Este vorba, în primul rând, de profesorul Enrico Castelli, de la Universitatea din Perugia, Secția de Antropologie, Departamentul Om și Teritoriu, personalitate de marcă, africanist eminent, director al Muzeului „Tamburo Parlante" din Montone, Perugia, căruia i s-au alăturat, din partea italiană, Georgeta Stoica, licențiată în filologie la Universitatea din București, înscrisă la *Laurea Specialistica* în științe antropologice la Universitatea din Perugia, precum și alți colaboratori. Din partea română, colaborarea pe linie de cercetare în cadrul proiectului i-a implicat în primul rând pe Maria Bozan, șef de secție la Muzeul „Franz Binder", și pe Petru Ciprian Crișan, muzeograf, dar și pe alți specialiști din cadrul secției.

Proiectul a parcurs mai multe etape. S-a procedat la reluarea cercetării colecției – în primul rând prin valorificarea informațiilor existente, constând pe de o parte în informațiile bibliografice și de arhivă – verificate și sistematizate de specialiștii muzeului sibian, pe de altă parte în lucrările de fotografiere, fișare, catalogare și alte forme de cercetare efectuate până la data respectivă de colectivul de specialitate al secției de etnografie universală. A urmat o fructuoasă colaborare bilaterală, cu o întâlnire în muzeu de câteva zile, în urma căreia au fost vizionate obiectele și stabilite coordonatele întocmirii unei baze de date comune. Pornind de aici a avut loc derularea ulterioară a proiectului. Perspectivele de cercetare și valorificare ale celor două părți implicate sunt complementare, urmărind o dublă valorificare a colecțiilor în discuție în România și, respectiv, în Italia, dar și în plan comun, în cele două țări și, apoi, la nivel european. Stadiul actual privește în primul rând situarea colecției Franz Binder prin comparare cu colecțiile de gen din muzeele italiene, respectiv cu colecțiile Miani din Veneția și Antinori și Piaggia din Perugia. Întâlnirile bilaterale, concretizate într-o conlucrare deosebit de reușită, au rezultat în parcurgerea unor etape fundamentale pentru îndeplinirea obiectivelor propuse, faza de cercetare și catalogare apropiindu-se de sfârșit. Desfășurarea proiectului prezintă o dublă valoare, informativă și formativă, pentru colaboratori participarea constituind o formă de îmbogățire a specializării sau chiar o formulă de completare a unei formări profesionale.

Pe linia evaluării periodice a stadiului de avansare a proiectului se situează și ultima întâlnire cu partea italiană, la care a participat domnișoara Georgeta Stoica. În calitate de parteneri români, am avut plăcerea de a-i solicita un interviu privitor la colaborarea noastră. Acesta pune în lumină câteva aspecte din dezvoltarea în timp a programului.

Referirile Georgetei Stoica, în calitatea ei de – așa cum se autoprezintă – „actualmente colaboratoare la proiectul internațional de cercetare, catalogare și descriere a obiectelor colecției etnografice Franz Binder", au început cu câteva considerații privitoare la etapa de lucru care a implicat piesele sibiene. „Un aport deosebit în cercetarea colecției este adus de domnul profesor Enrico Castelli [...], africanist de renume și bun cunoscător al culturii și tradițiilor africane. Rezultatele cercetării în echipă – ne spune Georgeta Stoica –sunt deosebit de fructuoase și mărturisim că am beneficiat de o susținere deosebită din partea departamentului de etnografie universală (Muzeul „Franz Binder")". (Mulțumirile Georgetei se îndreaptă spre colaboratorii români nominalizați în prima parte a articolului, precum și înspre Gabriela Mihălțian și Augusta Dumitriu – muzeografi, Daniela Pau – conservator, fără a uita întregul personal implicat în tot ceea ce însemnează o muncă de echipă pentru cercetarea muzeografică a unei colecții).

– cercetători, muzeografi, istorici, biografi – și-au adus contribuția la studierea și valorificarea colecției Franz Binder. O mulțumire specială este adusă prof. Enrico Castelli pentru că în anul 1996, cu ocazia simpozionului „Cunoașterea de sine și integrarea în cultura universală" organizat în acel an (simpozion amintit la începutul prezentului articol), a dăruit Muzeului „Franz Binder" catalogul colecțiilor etnografice de proveniență sud-sudaneză aduse în Italia de Orazio Antinori și tipărit sub îngrijirea sa (*Orazio Antinori in Africa Centrale*, Perugia, 1984). Acest material a constituit pentru autorii *Catalogului selectiv Franz Binder*, un instrument de mare valoare în sporirea informației lor comparative cu privire la colecțiile de profil aflate în Europa. [Nota: M. Bozan]

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Abordând şi aspectul cercetării colecţiilor italiene de profil, Georgeta Stoica a insistat asupra faptului că: „Intenţia noastră constă în întocmirea catalogului colecţiei Binder şi realizarea unei expoziţii itinerante care să cuprindă obiecte din colecţiile mai sus amintite. Colaborarea între Muzeul „Franz Binder" şi Muzeul „Tamburo Parlante" se apropie, sperăm, cu paşi repezi spre realizarea obiectivelor sale, şi recunosc că acest lucru nu ar fi fost posibil fără sprijinul acordat de Directorul C.N.M. ASTRA Sibiu, domnul Corneliu Bucur, de domnul profesor Nicolae Constantinescu de la Universitatea din Bucureşti şi de doamna profesoară Cristina Papa, directoarea Departamentului Om şi Teritoriu de la Universitatea din Perugia şi a Misiunii Etnografice Italiene în România."

Aflându-se la Sibiu, desigur că atenţia colaboratoarei noastre a revenit din nou asupra etapei de studiere a colecţiei Franz Binder. „Directorul şi personalul muzeului au făcut tot posibilul pentru a facilita munca noastră. Întreaga muncă în echipă a adus o contribuţie esenţială în ceea ce priveşte identificarea obiectelor colecţiei. Ne aflăm la doi ani de la demararea proiectului de cercetare – recapitulează Georgeta. În momentul de faţă echipa are o imagine clară asupra colecţiei Binder. Pasul următor constă în punerea la punct a bazei de date, pentru a putea însera în mod corect colecţia şi colecţionarul în perioada ce o caracterizează, respectiv a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Din studiul aprofundat al obiectelor se poate trasa personalitatea colecţionarului Binder, atmosfera sudaneză unde s-a desfăşurat călătoria, atmosfera europeană de referinţă pentru colecţiile de la Sibiu şi Sebeş, perioada în care s-au format colecţiile de obiecte exotice în Europa în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, valoarea actuală a colecţiei Binder într-un parcurs cultural (etnografia încă nu se născuse ca disciplină, iar jurnalele aduc informaţii despre obiecte, despre cei care le foloseau, despre modul de circulaţie şi de schimb), aspectul multidisciplinar al colecţiei, compararea colecţiilor din Europa (Antinori, Piaggia, Delaporte, Miani, Petherick), văzute ca părţi ale unui întreg, evidenţiază legătura dintre Occident şi Africa."

În încheiere, întrucât cercetările realizate pe colecţiile italiene prezintă un interes deosebit în derularea proiectului, am rugat-o pe Georgeta Stoica să ne spună câteva amănunte despre obiectele provenind din Africa Centrală aflate la Veneţia. Iată ce ne-a relatat: „În septembrie 2003, la Muzeul de Ştiinţele Naturii din Veneţia, o echipă compusă din profesorul Enrico Castelli, Alemitu Abebe, Marco Santopaolo şi Georgeta Stoica, am efectuat *in situ* studierea colecţiei Miani, colecţie deosebit de importantă din punct de vedere etnografic. Au fost fotografiate, măsurate, descrise 839 de obiecte provenind din partea de sud a Sudanului şi aduse în Europa în aceeaşi perioadă, 1860. Cercetarea colecţiei Miani poate fi pusă în legătură cu cercetarea colecţiei Binder, propunând astfel o comparaţie între cele două colecţii, între cei doi colecţionari, în vederea unei mai bune valorificări a obiectelor. Dorinţa echipei este de a realiza un site on-line al colecţiilor despre care am vorbit (de la Veneţia, Perugia şi Sibiu), precum şi a unei expoziţii reunind piese din aceste colecţii, însoţită bineînţeles de un catalog"[3].

Franz Binder

[3] În prezent, ca rezultat al cercetării în cadrul proiectului româno-italian coordonat de prof. Castelli, la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" există un exemplar al *Bazei de date* comune privitoare la colecţia Franz Binder (în limba italiană), constituind o contribuţie de mare semnificaţie în completarea informaţiilor avute până acum despre colecţia în discuţie. Chiar dacă proiectul s-a derulat cu paşi mici, realizările de până acum şi buna colaborare de-a lungul anilor, ne fac să credem că, în timp, acele obiective care au fost realizate doar parţial, vor putea fi duse la îndeplinire. [Nota: M. Bozan]

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Impresii etnografice din călătoria în Altaiul siberian şi Kamchatka[1]

Gabriela MEDREA*

L'auteur de l'article a voyagé dans l'Altaï Sibérien et la Péninsule de Kamchatka avec l'occasion d'une expédition qui s'est déroulée du 24 juillet au 14 août 2008. L'Altaï et le Kamchatka sont encore deux territoires peu connus et moins accessibles aux voyageurs. La région de l'Altaï est ouverte au tourisme à partir de 2003. On y rencontre une nature extrêmement sauvage et des traditions locales que les gens du pays ne partagent pas aux visiteurs, mais dont l'énergie sacrée se ressent partout. Avant 1990, le Kamchatka fut une région fermée aux touristes étrangers pendant 50 ans. Connaître les mœurs et le folklore des Koriaks représente l'un des objectifs du voyage vers le Kamchatka.

Mots-clés: Altaï Sibérien, Kamchatka, voyage, yourte, shaman, Koriaks, musique «kai», costume traditionnel
Cuvinte cheie: Altaiul Siberian, Kamchatka, călătorie, iurtă, şaman, koriak, muzică „kai", costum tradiţional

Itinerariul spre Altaiul Siberian şi peninsula Kamchatka s-a desfăşurat în perioada 24 iulie - 14 august 2008. Atât Altaiul cât şi Kamchatka reprezintă, şi în prezent, două regiuni foarte puţin cunoscute şi puţin accesibile vizitării.

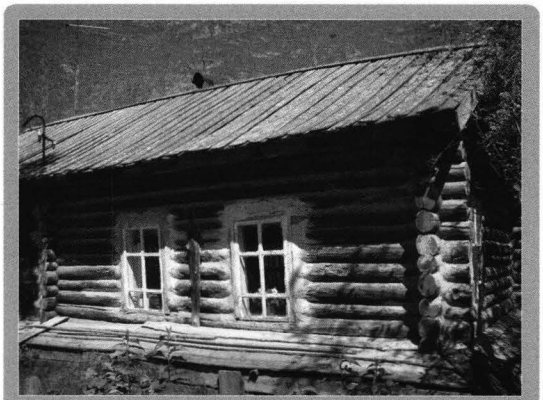
Zona Altaiului a fost deschisă turismului doar din anul 2003. Poate şi din acest motiv, întreg ţinutul păstrează încă o natură extrem de sălbatică şi tradiţii locale care nu îţi sunt împărtăşite de localnici, ci doar le simţi energia sacră şi le bănuieşti la tot pasul.

Peninsula Kamchatka a fost o zonă închisă turiştilor străini timp de 50 de ani, până în 1990. Unul din obiectivele călătoriei spre Kamchatka a fost cunoaşterea obiceiurilor şi a folclorului populaţiei koryakilor.

I. Altai

Traseul prin Altaiul Siberian a urmat cursurile râurilor Katun, Kucerla şi Ak-Kem (*Râul Alb*) până la baza muntelui Beluha (4506 m). Toate cele trei râuri izvorăsc din gheţar şi au o puternică semnificaţie simbolică şi religioasă pentru populaţia altaiană. Punctul de plecare spre culmile munţilor este Tungur. Satul, fondat în 1903 pe malul râului Katun, este locuit de altaieni, ruşi şi kazahi.

Satul este presărat, în general, cu **case tradiţionale** construite după tipicul rusesc, din bârne, închegate cu lut la crăpături. Acoperişul este din lemn sau, mai nou, din tablă. Ferestrele, cu ancadramente din lemn însoţite de motive tradiţionale, sunt vopsite în culoarea albastră, care formează un contrast deosebit cu bârnele înnegrite de timp ale casei.



Casă tradiţională / Maison traditionnelle

[1] Absolventă a Facultăţii de Ziaristică din Bucureşti, a călătorit în vara anului 2008, alături de Uca Marinescu şi Marian Curculescu, în Altaiul Siberian şi în Kamchatka. O călătorie în inima Asiei, într-o regiune deschisă turismului abia din anul 2003, care şi-a propus cunoaşterea locurilor şi a oamenilor, precum şi urmărirea eclipsei totale de soare din 1 august 2008. În luna martie a anului 2011, pe simezele Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder" au fost reunite 71 de fotografii prin intermediul cărora vizitatorii au avut posibilitatea de a şti mai multe despre măreţia naturală a acestor ţinuturi şi despre oamenii care trăiesc acolo. Autoarea fotografiilor a făcut muzeului o donaţie substanţială de fotografii listate şi de imagini digitale provenite din această călătorie [M. Bozan].

* Jurnalist şi web-designer; Telefon: 0726 425 361; e-mail: g.medrea@yahoo.com

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Foarte rar, în câte o gospodărie, se mai distinge locuința tradițională a altaienilor – **iurta**. Construită din lemn, aceasta păstrează formele tradiționale şi este folosită ca adăpost pe timpul scurtei veri siberiene. În interior, în mijlocul iurtei, focul mocneşte încălzind ceaunul din care ies aburi ce se înalță pentru a ieşi prin deschizătura din acoperiş. De jur împrejurul iurtei se pot vedea, agățate pentru uscare, diverse plante de grădină sau plante medicinale. Într-o parte a iurtei sunt aşezate piei de animale, semn că aceasta este încă un spațiu destinat odihnei.

Iurtă
Yourte

***

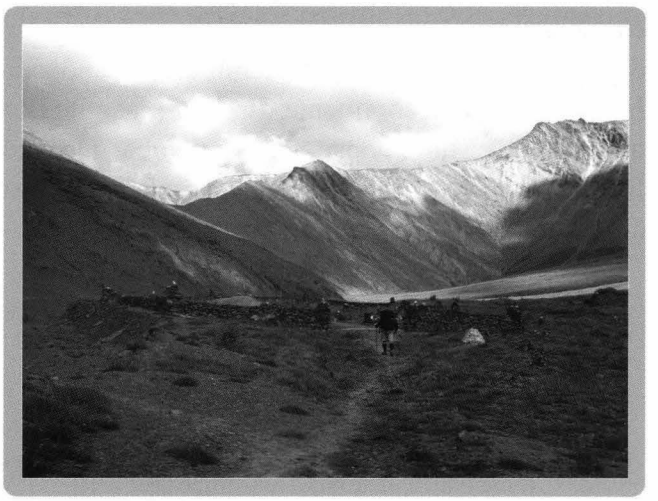
Muzica tradițională - **„kai"** - este cântată din gât în mai multe stiluri. Sunetele cântate din gât sunt acompaniate de instrumente muzicale tradiționale, care nu au suferit modificări de-a lungul timpului. Sunetele din gât imită natura – păsări cântând, susurul pârâului, vântul adiind, sunete de animale. Cântecele o venerează pe Mama Natură şi frumusețea sa, amintesc de eroi altaieni sau au rezonanțe şamanice tainice. Cântatul din gât presupune o tehnică specială. Un singur vocalist produce două tonuri distincte în mod simultan.

***

În jurnalul de călătorie în Altai, Nicholas Roerich spune că muntele Beluha este numit de altaieni *Outch-Sure*. Outch înseamnă *Orion*, Sure este *Locaşul Zeilor*. Şi azi Muntele Beluha este privit ca un munte sfânt şi considerat poarta spre Shambala.

Foarte mulți turişti vin în Altai pentru a întâlni vindecători şamani şi cu credința că privind spre Beluha se încarcă cu energie pozitivă.

În apropierea muntelui Beluha, Valea Yarlu, înconjurată de munți cu nuanțe coloristice diverse, conferă un puternic contrast peisajului. Pe aici a trecut Nicholas Roerich, în 1926, în cursul expediției din Altai. Întreaga vale este presărată cu piramide de diferite dimensiuni. Printre piramide sunt desene realizate din pietre multicolore, ce o înfățişează pe Mama Pământ, punctele cardinale, ceasul şi scurgerea timpului. Se spune că aici este unul din centrele energetice ale pământului, iar despre piatra imensă din mijlocul ansamblului de piramide se crede ca ar fi încărcată de energie.



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Valea Yarlu – Ansamblul Roerich
La vallée de Yarlu – l'ensemble de Roerich

* * *

Desene pe stâncă
Dessins sur la roche

De-a lungul drumurilor se întâlnesc locuri considerate sacre, unde odinioară se desfăşurau practici şamanice. Aceste locuri sacre se întâlnesc în apropierea râurilor şi a stâncilor.

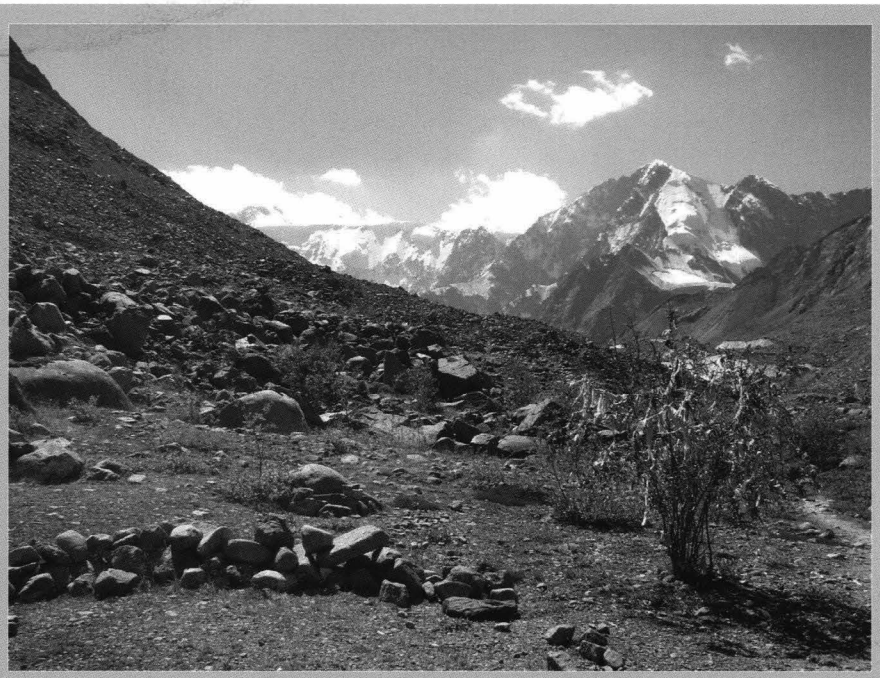
Pe stânci sunt încă vizibile desene cu diverse scene de vânătoare, probabil în credința că sufletul animalului sacrificat nu moare, ci pleacă să trăiască în stâncă.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În trecători şi în văi sunt ridicaţi stâlpi sacri din piatră, sau ciopliţi în lemn, pentru a onora zeii naturii. Fâşii de pânză albă sunt înnodate de crengi pentru a marca izvoarele râurilor ce ţâşnesc din gheţarul Beluha.

Totem de lemn pe malul râului Kucerla

Totem en bois au bord de la rivière de Kucerla



Crengi împodobite cu fâşii de pânză în apropierea gheţarului Beluha, la izvoarele râului Ak-Kem

Rameaux ornées avec des lambeaux en toile près du glacier de Belukha, aux sources de la rivière Ak-Kem

Altaienii păstrează o anumită rezervă în a da detalii privitoare la ritualurile şi credinţele privind stâlpii sau arborii împodobiţi în locurile considerate sacre. Religia lor se bazează pe comunicarea cu spiritele lumii. Şamanii venerează aştrii şi toate zeităţile naturii. Este o practică asemănătoare cu doctrina shinto din Japonia. În limba altaiană, şamanii se numesc *kam*, în limba japoneză *kami* reprezintă zeii, dar este vorba şi de şamani, care după deces deveneau *kami* şi erau veneraţi de cei rămaşi în viaţă. În conceptul şamanic, lumea de mijloc este locuită de oameni, lumea cerului şi cea de sub pământ aparţine spiritelor, iar şamanul reprezintă legătura între aceste lumi. Această funcţie de mediator între lumea umană şi cea a spiritelor este foarte bine ilustrată de obiectele şi simbolurile şamanice. Cu ajutorul tobei, în timpul procesiunii, şamanul face trecerea de la o lume la alta. Îmbrăcămintea lui conţine o varietate de simboluri, iar elementele războinice încorporate simbolurilor se explică prin necesitatea de a lupta împotriva spiritelor rele. Simbolic, stâlpii reprezintă Axa Lumii care uneşte cele trei regiuni cosmice.

II. Kamchatka

Itelmenii şi **koryakii** sunt cele două populaţii străvechi ale peninsulei Kamchatka. La sfârşitul secolului al XVII-lea, peninsula este alipită Imperiului Rus, iar populaţia locală plăteşte tribut.

Vitus Bering, danez, căpitan al forţelor Navale Ruse, ajunge în Kamchatka în 1740. După Bering au sosit trupele cazace şi alţi exploratori ruşi. Practicarea vânătorii şi a pescuitului excesiv de către noii veniţi s-a dovedit o tragedie atât pentru localnici cât şi pentru vieţuitoare.

La începutul secolului al XVIII-lea erau estimaţi în jur de 25.000 de itelmeni în peninsulă. După aproape o sută de ani rămăseseră în jur de 3.000 sau 4.000. În prezent sunt aproximativ 2.500 de itelmeni – mulţi dintre ei neamintindu-şi limba sau tradiţiile.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Populaţia koryakă, la fel de împuţinată în decursul timpului, a rezistat mai bine invaziei cazace şi păstrează încă o parte din tradiţii. În jur de 9.000 de koryaki trăiesc azi în Districtul Autonom Koryak cu capitala la Palana, în partea nordică a peninsulei.

* * *

O parte din tradiţiile koryakilor păstrate prin folclor, stilul de viaţă, casa tradiţională – yurta, totemuri cu conotaţie şamanică şi prezentarea portului tradiţional ne-au fost împărtăşite de membrii ai acestei comunităţi cu ocazia vizitei într-un sat din apropierea capitalei Petropavlovsk.

Îmbrăcămintea tradiţională este realizată din piele de ren şi este căptuşită cu blană. Bărbaţii poartă pantaloni, bluză împodobită cu motive cusute, căciulă şi cizme căptuşite cu blană de ren.

Pentru femei îmbrăcămintea este formată din pantaloni şi rochie împodobită cu motive cusute, mărgele, clopoţei şi podoabe. Încheietura mâinilor, a gâtului şi poalele rochiei sunt dublate de un rând de blană de ren. În picioare poartă cizme din blană împodobite cu motive brodate. Pe cap poartă o bandă decorată cu diverse motive geometrice realizate din mărgele.

Îmbrăcăminte tradiţională la koryaki şi interior de iurtă
Vêtements traditionnels des koryakis et intérieur d'une yourte

Iurta este făcută din două rânduri de piei şi blănuri de ren aşezate pe ancadramente de lemn şi are formă piramidală sau hexagonală. Pentru dormit se folosesc blănuri. Mijlocul iurtei este dedicat focului şi preparării mâncării, deschizătura din acoperiş servind pentru ieşirea aburilor şi pentru aerisire.

Exterior de iurtă şi totemuri
La yourte vue de l' extérieur et totems

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Ca şi la altaieni, sunetele muzicii sunt redate din gât fiind acompaniate de toba tradiţională sau de un instrument tradiţional care se ţine lipit de buze în timp ce se redau şi sunetele care imită natura sau sunetele de animale.

Cântecele tradiţionale care însoţesc dansurile sunt inspirate din natură. Dansurile păstrate fie imită diverse comportamente de animale – dansul lebedei, dansul ursului şi al corbului în căutarea hranei, dansul peştelui în apă, dansul renului –, fie sunt dansuri de mulţumire dedicate spiritelor naturii.

BIBLIOGRAFIE:

Roerich, Nicholas. *«Altai-Himalaya». A Travel Diary*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1929.

Nechayev, Andrei. *Kamchatka, hot land at the cold sea*, Petropavlovsk-Kamchatsky, 2007.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Studii
şi
Articole

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Muzeul Tehnicii Populare şi prezenţa sa în discursul presei politice şi culturale: anii 1963-1983. Studii de caz.

Lucian ROBU*
Adrian ALEXE**

The following article deals with some important challenges regarding the Romania press "speech" and the construction of Traditional Technical Museum image, during Communist era. The structure of our study focuses on the most important newspapers, (national and regional ones) analyzing their role in M.T.P. external image construction. The article underlines also, the strategy of Cornel Irimie, former manager and the museum founder, to use the journalistic products in order to sustain the importance of the M.T.P cultural foundation and scientific background.

Also the study reports the most important parameters of Irimie's scientific work.

Keywords: Communism, propaganda, Traditional Technical Museum and, Cornel Irimie, Sibiu, ideology, heritage; anthropology.
Cuvinte cheie: Muzeul Tehnicii Populare, presă, medii culturale, discurs publicistic, propagandă, muzeistica sibiană.

Înfiinţarea Muzeului Tehnicii Populare trebuie, indiscutabil, legată de contextul istoric care marca evoluţia „noii" Republici Populare Române, de cadrul creat de ideologia oficială şi impus odată cu instaurarea regimului comunist, după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Începutul anilor '60 va marca, însă, o schimbare radicală a relaţiei dintre partid şi societatea românească, evident şi în raporturile dintre factorii politici şi elitele catalogate burgheze (deci subversive). În plan cultural s-a derulat un triplu fenomen: recuperarea treptată a identităţii şi valorilor naţionale, deschiderea către Occident şi mai ales, desovietizarea culturii româneşti[1].

Apariţia M.T.P. este o dovadă a destinderii regimului comunist din R.P.R., după moartea lui Stalin (5 martie 1953), caracteristice fiind, reluarea unor contacte culturale cu Occidentul, în anii `50, desovietizarea începută în toate domeniile, abordarea unui nou discurs în cultură, repunerea în valoare a specificităţii spirituale naţionale şi locale. Cu toate acestea, trebuie să subliniem cele două tipuri de discursuri referitoare la sate şi civilizaţia populară tradiţională în general: cel în care acestea erau criticate, ca reminiscenţe ale trecutului retrograd şi ignorant; erau vehement atacate mai ales religia, superstiţiile şi credinţele populare[2], nivelul scăzut de civilizaţie materială, analfabetismul, lipsa igienei, faptul că ţăranii erau refractari faţă de nou etc.[3].

* muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: lucian.robu@muzeulastra.com
** muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: adrian_alexe1986@yahoo.com

[1] Cristian Vasile, *Politici culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012, pp. 3-5. Regimul comunist poate fi împărţit în două etape distincte, din punct de vedere al ideologiei culturale şi al modului de raportare la identitatea naţională: o primă etapă, specifică intervalului 1948 până la începutul anilor `60, când valorile naţionale, tradiţiile populare, istoria naţională, idee de stat al românilor, autori clasici ai literaturii, etc. erau sortite distrugerii şi aruncării în „lada de gunoi a istoriei". Totul trebuia înlocuit cu noile valori proletare, conforme şablonului ideologic sovietic. Discursul literar, cel etnologic, cel istoric, trebuiau puse în slujba noului regim, toate acestea având imperativul de a reproduce subtextual „limba de lemn"; nimic din ce ţinea de specificul naţional nu trebuia consolidat. Orice dovadă de naţionalism era tratată ca o veritabilă erezie. Se ajunge, după o perioadă de tranziţie, de încercare firavă de revenire la normalitate a culturii (anii `60 – prima jumătate a anilor `70), la etapa naţionalismului comunist, caracterizată de o progresivă denaturare şi distorsionare a valorilor culturii şi a istoriei naţionale, până la finele regimului lui Ceauşescu.

[2] Acestea din urmă constituiau reale „filoane" informaţionale, depozitare a unor date străvechi, din existenţa comunităţilor rurale tradiţionale.

[3] Tocmai în acest sens anii '50 au impregnat discursului etnologic, dar şi practicii de cercetare de teren un imperativ ideologic axat pe comandamentul ilustrării înapoierii ţăranului român. (n.n).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Dintr-o altă perspectivă ideologică[4], țăranii făceau parte din tabăra aliată clasei muncitoare; erau apoi apreciate ingeniozitatea țăranului, spiritul practic, dovada în acest sens fiind elementele de tehnică populară. Tocmai de aceea profilarea tematică inițială a Muzeului în Aer Liber nu a ilustrat toate aspectele civilizației tradiționale: trebuia subliniat, prin intermediul discursului expozițional, doar ce era „progresist", ce ținea de logica materialismului istoric marxist.

În același ritm cu evoluția organizatorică și expozițională a noului Muzeu al Tehnicii Populare se conturau subiectele și temele de presă, ce priveau diversele etape organizatorico-instituționale și realizările „de plan" ale muzeografilor sibieni.

Prin studii de presă, prin ilustrarea colaborărilor sale naționale și internaționale, prin crearea unui sistem de corespondență cu ziariștii perioadei, fondatorul Muzeului Tehnicii Populare, Cornel Irimie dovedește o sistematică preocupare pentru reabilitarea unor teme și direcții majore ale sociologiei mondiale.

Dimensiunea complexă a personalității creatoare a lui Cornel Irimie include și se definește, fără doar și poate, prin diversitatea articolelor și chiar a studiilor de presă[5], realizate în cele peste 2 decenii de activitate în muzeistica sibiană[6].

Trebuie remarcat faptul că, deși se adresa organelor de presă oficiale ale autorităților comuniste, Cornel Irimie utilizează concepte din sfera etnologiei și antropologiei, dar și sociologiei, mai puțin dezirabile pentru autorități (acestea fiind extrem de sensibile la instrumentarul conceptual din tradiția culturală antebelică). Reabilitează termeni din domeniul antropologiei, atunci când vorbește despre importanța mesajului artistic și a sunetului vestitelor instrumente muzicale din centrele de fluierari[7]. Cornel Irimie accentuează, deopotrivă, individualitatea artistică și marca identităților locale, relative la meșterii fluierari din Hodac (aici insistă pe dimensiunea antropologică a cercetării, pe definirea metodei de observație participativă[8]) utilizate, în etapa de investigare a Hodacului, ce a precedat reconstrucția gospodăriei–atelier de fluierar în M.T.P. Vorbind de atuurile artistice ale creatorilor tradiționali de instrumente muzicale, C. Irimie evidențiază aspecte arhaice ale artei interpretative, ca dimensiuni ale identităților locale, într-o epocă a „colectivismului", deci a dominației maselor.

Este în fapt, un aport științific sistematic, dar și o argumentare pe definirea unor aspecte esențiale de civilizație[9], ce urmau să se regăsească în cadrul muzeului sibian[10]. Toate argumentele care dau direcție și consistență științifică articolelor lui C. Irimie constituie, în mod sistematic, informații pentru a fi considerate texte de ghidaj.

Se poate vorbi chiar de „exportul" de imagine a Muzeului Tehnicii Populare (ilustrarea industriilor tradiționale) în mediile culturale externe.

---

[4] Textele de arhivă invocă în acest context, că aliații muncitorilor sunt țăranii săraci și mijlocași, iar în logica discursului puternic politizat, din deceniile șase și șapte ale secolului al XX-lea, proprietarii-țărani de instalații tehnice reprezentau „exploatarea economică la sate".

[5] Acestea vor constitui nucleele unor texte de ghidaj, elaborate ulterior debutului M.T.P., fiind în același timp și studiile introductive, ale materialelor de prezentare a patrimoniul Sectorului Etnografic în Aer Liber din cadrul Muzeului Brukenthal.

[6] Din această perspectivă subliniem importanța realizării unor studii analitice sistematice, asupra arhivei cu materiale de presă, purtând semnătura lui C. Irimie.

[7] Aceste centre (sate) erau: Hodac, Merișani, Urșani, Vaideeni.

[8] C. Irimie oferă presei centrale, prin intermediul articolului, secvențe importante ale metodei de cercetare sociologică, determinată de observația participativă.

[9] Se remarcă efortul academic al lui C. Irimie, de identificare, investigare și promovare a patrimoniului satelor românești, în spectrul reprezentării posibile a realităților de civilizație, ce marcau organic viața lumii rurale.

[10] Arhiva Științifică a Muzeului ASTRA, Fond Special Cornel Irimie, *dos. 259/ 1974*, f. 12-14, passim. Articolul *Un vestit centru de fluierari – Hodacul,* reprezintă o sinteză expediată de specialistul sibian, revistei de propagandă externă „Tribuna României", aceasta fiind un redutabil for de popularizare a culturii românești peste granițe, asimilată ca publicația trilingvă a Institutului Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea (I.R.R.C.S.) condus mult timp de academicianul Virgil Cândea.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Corespondenţa şi conferinţele ştiinţifice, puneau accentul pe detalierea metodologiilor de cercetare inovatoare, cu care publicul cititor (dar şi cel avizat ştiinţific) era familiarizat. Un exemplu elocvent îl reprezintă articolele lui Irimie, descriind importanţa metodei filmului documentar în investigaţiile sociologice şi, mai ales, etnologice. Argumentele oferite de specialistul român induc ideea conectării permanente, la tehnicile şi metodele de cercetare inovative, fapt vizibil chiar în formele de organizare a cercetării de teren (Cornel Irimie accentuează importanţa fotografiei sau a înregistrării pe banda de magnetofon, a diversităţii informaţiilor şi datelor etnografice din teren).

Se evidenţiază, tot prin intermediul publicaţiilor de presă (cotidiană şi cultuală) o altă polidirecţionare a metodelor de lucru ale fondatorului Muzeului Tehnicii Populare: autor de scenarii de filme antropologico-documentare, ilustrând secvenţe din industriile populare, momente de viaţă cotidiană, etape de manifestare ale existenţei economice a satului românesc[11], toate corelate spre o prezentare *de profondis* a sectoarelor şi grupelor tematice din M.T.P., cu particularităţile lor etnologice şi specificităţile zonelor din care provin[12]. Se anticipa, de fapt, tranziţia către un muzeu al civilizaţiei, deci deriva şi nevoia investigării civilizaţiei tradiţionale, utilizând complexitatea instrumentelor ştiinţifice, deci şi prin resursele pe care le oferea filmul. Din acest punct de vedere se poate afirma statutul de formator de şcoală a lui Cornel Irimie, ca fiind unul dintre precursorii antropologiei vizuale româneşti. Consultanţa lui Cornel Irimie era extrem de importantă şi pentru studiourile *Sahia Film*, atunci când erau monografiate, prin intermediul filmului documentar, diverse instalaţii de tehnică ţărănească sau complexe tehnice ale industriilor populare[13].

Muzeul Tehnicii Populare şi publicaţiile sale în documentele Partidului Comunist Român

În perioada comunistă, instituţiile de stat (ale puterii de stat, administraţiei, culturale, din sectoarele de activitate economic, etc.) erau supuse unei duble subordonări, pe linia respectivei instituţii, al domeniului respectiv, şi pe linia organelor de partid, ultimele dublând atribuţiile primelor, pe linie decizională. Hotărârile de bază, la nivel naţional, erau luate de cele două organisme restrânse ale Comitetului Central al P.M.R. / P.C.R.: Secretariatul şi Biroul Politic (cu denumirile şi echivalentele lor din perioada socialistă); pe o treaptă mai jos se aflau secţiile din C.C., care dublau, din punct de vedere politic, ministerele şi alte departamente din compunerea Consiliului de Miniştri (din 1974 Guvern). La rândul lor, aceste secţii ale C.C. aveau echivalente la nivelul organelor teritoriale de partid (în anii 1950-1968 la raioane şi regiuni, din 1968 la judeţe). În cazul subiectului şi perioadei de timp abordate în prezentul studiu, de chestiunile culturale, implicit ale muzeelor şi cercetării etnografice, răspundea, la nivel central, pe linie de partid, Secţia Propagandă şi Agitaţie din cadrul C.C. al P.M.R./P.C.R. Pe linie de stat, instituţia care răspundea, printre altele, şi de organizarea şi funcţionarea muzeelor, era Comitetul Naţional pentru Cultură şi Artă. Aceste două instituţii – de stat şi de partid, aveau corespondentul lor la eşaloanele inferioare, teritoriale.

Uneori, anumite chestiuni ajungeau să fie raportate celor mai înalte foruri ale partidului şi statului, deşi, aparent, nu prezentau o asemenea importanţă; acest lucru este explicat prin centralismul statelor totalitare, în cazul nostru al unui dictaturi comuniste, în care toate deciziile şi activităţile care se desfăşurau în ţară trebuiau trecute sub „ochii" conducerii partidului – Secretariatul şi Biroul Politic. Acest lucru îl vom exemplifica printr-o *Informare a Secretariatului C.C. al P.C.R. privind activitatea*

[11] Scenariile de film legate de viaţa la stână, dar şi de surprinderea unor aspecte din organizarea microeconomică a existenţei pastorale. Se poate vorbi chiar de aplicarea metodei *cinema verite* care a revoluţionat filmul documentar în anii '60- '70, ai secolului trecut.

[12] Se distinge un interes deosebit al lui C. Irimie pentru descrierea, prin intermediul filmului, a surselor şi formelor de preparare a hranei în mediul arhaic al satului. Sunt de remarcat preocupările pentru ceea ce numim azi, *etnologia alimentaţiei*.

[13] Cornel Irimie este autor al multor scenarii de filme documentare, cu o accentuată dimensiune sociologică.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

muzeelor din regiunea Braşov[14]. *15 aprilie 1967*[15]. Neobosiţii tovarăşi din secretariat (aşa cum propaganda îi prezenta pe membrii conducerii centrale, mai ales pe Secretarul General al C.C. al PCR, Nicolae Ceauşescu) îşi găseau timp să lectureze un raport banal, în comparaţie cu nivelul deciziilor care se discutau în mod obişnuit, de către membrii Secretariatului (probleme ale organizării partidului, relaţiile externe, chestiuni macroeconomice, etc.).

Documentul menţiona că „în perioada 6-15 aprilie a.c. [1967, n.a.], un colectiv al C.C. al P.C.R. format din trei tovarăşi a analizat activitatea următoarelor muzee : Muzeul Regional Braşov, Muzeul Brukenthal–Sibiu, Muzeul din Sf. Gheorghe, Muzeul din Sighişoara, Muzeul din Agnita şi Muzeul din Răşinari. Colectivul a avut discuţii cu activişti ai comitetelor regionale şi orăşeneşti de partid, cu reprezentanţii autorităţilor locale de stat şi cu directorii şi muzeografii unităţilor controlate[16] .

Muzeul Tehnicii Populare, secţie pe atunci a Muzeului Brukenthal, este apreciat pozitiv în document de către oficialii P.C.R., deşi nu exista decât de 4 ani : „O contribuţie de seamă la cunoaşterea trecutului poporului român aduc secţiile de etnografie de la Muzeul Brukenthal, Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului, Muzeul Sătesc Răşinari şi Muzeul din Săcele. La aceste unităţi se remarcă o susţinută muncă de cercetare a diferitelor zone etnografice-folclorice [sic !], în vederea depistării şi achiziţionării unor noi materiale. Prin profilul său şi modul cum este organizat, Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului–care a inventariat instalaţiile tehnice ţărăneşti de pe întregul teritoriu al patriei noastre, a depăşit ca valoare graniţele ţării, fiind unicul muzeu de această factură din Europa"[17]. De asemenea, era amintită şi publicaţia Muzeului Tehnicii Populare: „Muzeul Brukenthal şi-a valorificat o parte a cercetărilor prin publicaţiile: "Studii şi Comunicări" (nr. 12) ale Secţiei de Istorie-Arheologie şi „Cibinium", noua publicaţie periodică editată la Sibiu, care înmănunchiază [sic !] materiale de etnografie şi artă populară"[18].

Micro-studiu de caz - revista „Contemporanul"[19] şi „Revista Muzeelor"

Mişcarea muzeistică din Republica Populară Română, ca de altfel toate domeniile culturii, era urmărită cu atenţie de factorii decidenţi ai perioadei guvernării Gheorghiu-Dej.

În octombrie 1963, revista „Contemporanul" sesiza debutul unui nou muzeu în aer liber, la Sibiu, insistând pe dimensiunile şi profilul acestuia, evident perspectiva ideologică nefiind absentă[20]. Autorii articolului justifică apariţia noului muzeu sibian, nu doar prin prisma nevoii de cunoaştere a aportului de ingeniozitate a creatorilor ţărani, ci mai ales, se introduce distincţia între noile industrii create de politicile economice ale autorităţilor comuniste şi vechile realităţi socio-economice, din societatea burgheză, „responsabilă" pentru rămânerea în urmă a lumii rurale. Este, evident, subliniată noutatea procesului economic introdus în lumea satului, de recent încheiatul proces de cooperativizare a agriculturii. În mod cert, o panoplie a specificului vechilor mijloace tehnice de producţie devenea

[14] Actualul judeţ Sibiu a făcut parte, între 1952 şi 1968, din regiunea Stalin (din 1960 regiunea Braşov).
[15] Arhivele Naţionale Istorice Centrale (A.N.I.C.), Fond Comitetul Central (C.C.), Secţia Propagandă şi Agitaţie, Dosar 22/1967, f. 1-7.
[16] *Ibidem,* f. 2.
[17] *Ibidem,* f. 3.
[18] *Ibidem,* f. 4.
[19] Revista a apărut ca săptămânal al Consiliului Culturii si Educaţiei Socialiste la Bucureşti, între 1946-1989. Până în anul 1972 a avut subtitlul „Săptămânal politic, social, cultural". Cum am amintit mai sus, procesul de liberalizare a vieţii culturale, câştiga teren, mai ales începând cu anii 1964-1965. O serie de scriitori ignoraţi in anii dogmatismului stalinist, ca Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Barbu, Ion Pillat sunt repuşi în drepturi. Revista „Contemporanul" şi-a reorientat treptat profilul, îndreptându-se spre fenomenul literar şi cultural de anvergura contemporană, fără a neglija contribuţiile aduse de curentele artistice moderne, la patrimoniul cultural european. De asemenea, importanţi etnologi români, continuatori ai *şcolii gustiene* îşi afirmă teoriile şi cercetările cenzurate şi interzise în deceniile anterioare.
[20] Aceasta adâncea ideea importanţei unui asemenea muzeu, în procesul ideologic de culturalizare a maselor.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

vizitabilă, în urma implementării primelor instalaţii de tehnică populară în Muzeul din Dumbrava Sibiului.

Autorul studiului de presă salută şi recunoaşte importanţa cercetărilor efectuate asupra instalaţiilor de tehnică ţărănească, derulate de echipa muzeului sibian. Rigurozitatea organizării tematice şi istoricitatea reprezentării monumentelor, alături de importanţa redării detaliilor tehnice privitoare la utilitatea şi importanţa instalaţiilor de tehnică populară sunt subliniate de discursul jurnalistic. Raportându-ne la acesta din urmă, este deopotrivă remarcată şi dimensiunea peisagistică a spaţiului geografic şi de microclimat, faptul că specialiştii muzeali trebuiau să lucreze sub imperativul redării coerente a peisajelor etno-geografice din care provin monumentele.

Din perspectiva organizării şi protejării în spaţiul muzeal a patrimoniului tehnic tradiţional sunt relevante preocupările muzeografilor sibieni în identificarea soluţiilor de transfer şi conservare (chiar şi conservarea *in situ*) cât mai coerente, în ceea ce priveşte primele instalaţii, depistate în urma cercetărilor de teren. O viziune novatoare, dar şi o provocare majoră pentru planul amenajării muzeale ţinea, de asemenea, de corelarea specificului tematic al sectoarelor cu fondul peisagistic al zonelor de unde proveneau obiectivele.

Paul Petrescu[21], autorul articolului sesizează, de asemenea, aportul de noutate al unui muzeu al tehnicii, în sensul importanţei conservării patrimoniului tehnic preindustrial din spaţiul românesc.

La rândul său, Cornel Irimie realiza succinte articole de presă pentru pagina culturală a aceluiaşi hebdomadar, existând, conform documentelor din Fondul Special „Cornel Irimie", o consistentă corespondenţă de presă a directorului Irimie cu redactorii responsabili de pagina dedicată activităţii muzeistice naţionale.

Într-un astfel de articol-studiu, elaborat şi publicat la mijlocul anului 1968, Cornel Irimie aducea în faţa forurilor decizionale din cultură şi în faţa publicului conectat la evoluţia muzeală, noi argumente cu privire la importanţa studierii complexe a istoriei tehnicii în spaţiul românesc, insistând, desigur, pe valenţele creatoare ale „maselor populare"[22]. Apelând la nuanţe, Cornel Irimie subliniază totuşi necesitatea abordării complete a fenomenelor creatoare ale maselor populare. Era vorba, fără doar şi poate, de introducerea normelor de explicare şi reprezentare socială a comunităţilor rurale, diminuând riscul prezentării exclusiv tehniciste a acestora[23]. Articolul furnizează publicului detalii consistente, cu privire la specificitatea monumentelor de tehnică, accentuând şi dimensiunea multietnică a concepţiei tematice.

Aspectele de metodologie a cercetării derulate de echipa Secţiei de Artă Populară a Muzeului Brukenthal sunt ilustrate de Cornel Irimie într-o serie de studii expediate redacţiei „Revistei Muzeelor". Un astfel de material ilustrează cum experienţa colectivului de la Muzeul Brukenthal a contribuit la dezvoltarea metodei de cercetare etnografică, relativă la meşteşugurile şi industriile tradiţionale. Alte exemple de metode şi instrumente utilizate în investigaţia de teren făceau referire la chestionare, fişe program, filme, benzi de magnetofon, etc. ce reprezentau un pas avansat în instrumentarul de lucru din teren. Se trecea, de la cercetare tematică, la cercetare sociologică şi antropologică de tip monografic[24].

[21] Paul Petrescu (etnograf şi istoric al arhitecturii tradiţionale) era totodată şi unul dintre cei mai importanţi autori de articole de diseminare a rezultatelor muzeisticii româneşti, responsabil de rubrică de cultură privind activitatea muzeelor din întreaga ţară, în cadrul aceloraşi rubrici nou introduse în „Revista Muzeelor".

[22] Se remarcă în documentele arhivistice, inserţiile conceptuale din sfera materialismului marxist, formule stereotipe ce consacrau superioritatea şi, implicit, întâietatea „maselor" în orice domeniu al creaţiei culturale.

[23] Cornel Irimie, *Dezvoltarea şi profilarea Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului* (articol pentru revista „Contemporanul"), în A.Ş. a Muzeului ASTRA, F. S. „Cornel Irimie", dos. 46/1968, f. 123.

[24] *Ibidem.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Se invoca munca echipelor interdisciplinare, mixte, expediționare ale căror rezultate, în realitățile comunităților tradiționale, contribuiau esențial la dezvoltarea viitorului muzeu în aer liber[25].

Nu lipsea, însă, motivația ideologică pe care se construia întreg eşafodajul activității științifice de teren: opoziția dintre vechi şi nou, vechiul fiind, în concepția autorului, devenirea tehnicii populare şi realitățile sociale ale satului antebelic[26], iar „noul", tocmai dezvoltarea industriei şi agriculturii în România anilor regimului popular.

Corespondența continuă cu publicația destinată muzeelor din România devoala preocuparea sistematică a lui Cornel Irimie în a ilustra dezvoltarea progresivă şi amploarea cercetărilor Secției de Artă Populară, parte componentă a Muzeului Brukenthal.

Perspectiva europeană asupra importanței patrimoniului MTP, sistematica deschidere a expoziției în aer liber către mediile muzeale şi culturale europene a reprezentat o provocare majoră pentru publicistica lui Cornel Irimie. Participarea sa la conferințele de profil (inclusiv la cele ale filmului antropologic, prilejuite de relația cu Institutul de Film de la Gottingen) este reflectată în articole-semnal, din sumarul „Revistei Muzeelor". Rezoluțiile acestor conferințe erau ulterior adaptate de fondatorul M.T.P., nevoilor complexe ale unei instituții în plină dezvoltare[27].

Relația publicistică în raport cu Ager Press[28]

Activitățile şi demersurile metodologice care au stat la baza cercetărilor de fundamentare a sectoarelor tematice au constituit priorități pentru informări către agenția oficială de presă a statului român. De asemenea, informările de presă ne furnizează azi detalii substanțiale cu privire la specificitatea colocviilor metodologice, dar şi la specialiştii şi instituțiile implicate în efortul ştiințific de organizare: Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă[29], specialişti din muzeele în aer liber din Bucureşti, Vâlcea, Cluj, Gorj, Academia Română, reprezentanți ai Direcției Muzeelor, Direcției

[25] *Idem*, *Câteva considerații asupra cercetărilor de tip expediționar–itinerant în activitatea muzeului Brukenthal Sibiu*, în „R.M" , nr. II, 1965, p. 223. Susținând importanța metodei observaționale, de inspirație antropologică, C. Irimie afirma: „Experiența colectivului acestui muzeu poate fi considerată o contribuție la dezvoltarea metodei de cercetare ştiințifică. Numeroase cercetări cu caracter expediționar–itinerant efectuate de către Muzeul Brukenthal, în colaborare cu specialişti de la alte muzee şi de la Academia Republicii Populare Române, în diferite zone etnografice din Transilvania, Banat, Muntenia, Dobrogea, Moldova, au dat la iveală material ştiințifice inedite contribuind la identificarea unor exemplare unice de unități şi instalații, ateliere pentru sectorul muzeal în aer liber ce se organizează în Dumbrava Sibiului"; *Idem*, *Secția de Etnografie şi artă populară*, în „R.M", nr. 5, 1964, p. 283.

[26] Viața socială a satului transilvănean, delimitat de zona etnografică a Țării Oltului a reprezentat obiectivul unei ample investigații sociale şi antropologice, elaborată şi afirmată, prin metodele şcolii gustiene de către Cornel Irimie, în lucrarea sa de doctorat, Relațiile intersăteşti în Țara Oltului, veritabil model de investigație sociologică.

[27] Cornel Irimie, A doua Conferință europeană de lucru a muzeelor în aer liber, în „R.M.", nr. 2, 1968, pp. 45-47.

[28] Mircea Martin, Controlul conştiințelor (I- III), în „România literară", nr. 48, 49, 50, 2008, pp. 4-5. În septembrie 1971, prin Decretul 301 al Consiliului de Stat, a fost înființat Consiliul Culturii şi Educației Socialiste-C.C.E.S, care a avut drept structuri subordonate locale comitetele de cultură şi educație socialistă la nivel de județe, municipii şi oraşe. În noiembrie 1977, Consiliul Culturii şi Educației Socialiste a fost reorganizat potrivit hotărârilor Plenarei C.C. al P.C.R. din 28-29 iunie, 1977 tot în baza unui Decret al Consiliului de Stat (nr. 442). Simultan aproape, în decembrie 1977, a fost emis şi setul de decizii privind desființarea Comitetului de Stat pentru Presă şi Tipărituri (Decretul 472), modificarea Legii Presei (Decretul 471), reorganizarea Radioteleviziunii Române (Decretul 473) şi a Agenției Române de Presă, Agerpres (Decretul 474).

[29] Legea numărul 27 din 28 decembrie 1967 privind organizarea şi funcționarea Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă şi a comitetelor locale de cultură şi artă în „Buletinul Oficial", (B.O) nr. 114 din 29 decembrie 1967. De exemplu, în perioada 1950-1965, Ministerul Culturii a fost reorganizat de patru ori. Astfel, în anul 1950 Ministerul Artelor şi Informațiilor a fost divizat în mai multe „comitete pe domenii bine delimitate" cu statut de ministere care funcționau pe lângă Consiliul de Miniştrii, după modelul instituțional sovietic. Trei ani mai târziu, comitetele au fost unificate sub conducerea unui singur Minister al Culturii condus de Constanța Crăciun, divizat pe direcții cu diferite sarcini. În anul 1957, Ministerul Culturii avea să fuzioneze cu Ministerul Învățământului, luând astfel naştere Ministerul Învățământului şi Culturii. După cinci ani de existență, această structură instituțională a fost din nou divizată în Ministerul Învățământului şi Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Monumentelor Istorice, U.C.E.C.O.M.-ului, ş.a.[30] Era asigurată, totodată, mult clamata transparenţă invocată de autorităţile vremii. Asemenea informări de presă aveau, concomitent, rolul de a ilustra metodele evoluate de lucru, aplicate de echipa lui Cornel Irimie[31].

Problemele relative la amenajarea peisagistică, deopotrivă cu acelea legate de conservarea monumentelor aduse *din situ*, chestiuni legate de organizarea interioarelor sunt doar câteva dintre direcţiile de dezbatere prioritare pentru specialiştii prezenţi în muzeu.

Prin chiar prezenţa lui Lucian Roşu, redactor al oficiosului C.S.C.A., prin „Revista Muzeelor" se asigura o informare către public şi autorităţile din domeniul culturii, asupra stadiului de evoluţie a M.T.P. din Sibiu.

Cronicile de sinteză ale periodicului „Cibinium"

Cronica sfârşitului fiecărui număr al „Cibiniumului" reprezenta o sinteză asupra etapelor şi lucrărilor ce marcau evoluţia Muzeului Tehnicii în primul deceniu, 1956-1965. Exemplul cronicii din anul 1966 (de altfel, cuprinsă în primul număr bilingv al publicaţiei) utilizând un limbaj accesibil şi o viziune sintetică surprinde activităţile ştiinţifice şi de implementare întreprinse în vederea debutului muzeal[32].

Redăm mai jos câteva dintre informaţiile care conturau începutul muzeului din Dumbravă: cercetările derulate între 1957 şi 1960, în Transilvania, Oltenia, Muntenia, Moldova şi Banat ce au scos la iveală instalaţii şi materiale ce demonstrau tocmai necesitatea urgentării lucrărilor de amenajare expoziţională în aer liber, sesiunile de lucru alături de specialişti din ţară, în vederea elaborării planului tematic, începerea lucrărilor de amenajare odată cu anul 1961, după intrarea terenului din Dumbrava Sibiului în folosinţa muzeului (transferul primelor două cabane din Păltiniş, în spaţiul viitorului muzeu) achiziţionarea primelor nouă unităţi în anul 1963, alături de cercetările expediţionare ale membrilor Secţiei de Artă Populară, în Moldova, în Dobrogea, pe valea Sebeşului şi pe valea Gurghiului, cele 6 unităţi achiziţionate în anul 1965 şi evident ansamblul de măsuri de amenajare peisagistică, de conservare şi restaurare a instalaţiilor reconstruite sau în curs de reconstrucţie[33].

Anul 1968 marca apariţia unui nou număr al revistei „Cibinium", iar cronica evenimentelor muzeale era publicată de aceeaşi Olga Mărginean. Se detaşează, din concreteţea relatării de tipul jurnalismului cultural, chiar intensitatea cu care avansau demersurile de cercetare, identificare şi reconstrucţie a instalaţiilor tehnice. Autoarea trece în revistă campaniile de cercetare din perioada 1967-1968, derulate în judeţele Sibiu, Mureş, Alba, Suceava, Măneşti sau Caraş Severin, în vederea completării elementelor de interior pentru instalaţiile din sectoarele tematice[34]. De asemenea, se insistă pe evidenţierea elementelor inovatoare, ca metode în cercetarea de teren. Realizarea primului film etnografic despre moara cu „dube" din zona Fânaţe-Bihor şi, deopotrivă, a unui film despre Muzeul

[30] *Informare către Ager Press*, în A.Ş. a Muzeului ASTRA, Fond S. „C. Irimie", dos. 34/1964, f. 259, passim.

[31] *Ibidem*, f. 260. Acelaşi raport de presă subliniază importanţa utilizării filmului ca metodă de cercetare etnografică. O suită de alte articole şi chiar scenarii de filme etnografice reconfirmă preocuparea continuă a lui Cornel Irimie, pentru ceea ce se numea antropologia vizuală, ca ramură absolut novatoare în instrumentarul de cercetare a etnografiei.

[32] Cronica realizărilor anuale din „Cibinium", devenea, astfel, o modalitate de informare a publicului de specialitate asupra evoluţiei ştiinţifice şi organizatorice a Muzeului Tehnicii Populare. Ea ilustra deschiderea publicaţie spre un tip de comunicare specifică mediilor academice.

[33] Olga Mărginean, *Cronica anilor 1956- 1966 privind înfiinţarea şi organizarea Muzeului Tehnicii Populare*, în „Cibinium". „Studii şi materiale privind Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului" (ediţie bilingvă), Sibiu, 1966, pp. 142-145.

[34] *Ibidem*; *Eadem*, *Cronica privind activităţile de cercetare şi organizare a Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului pentru perioada 1966 -1967*, în „Cibinium". „Studii şi materiale privind Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului" (ediţie bilingvă), Sibiu, 1968, pp. 227, passim.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Tehnicii Populare reprezenta un pas consolidat, în ceea ce privea noile direcții ale investigației etnografice. Anul 1967 însemna și debutul lucrărilor de amenajare a stației de carantină, a spațiului depozitelor de conservare[35].

Tot sub forma unei cronici sinteză, în anul 1978, Corneliu Bucur realiza un material informativ (ce va fi preluat ulterior sub diferite forme de presa sibiană) asupra activităților de cercetare științifică, derulată între anii 1974-1977, în strânsă relație cu activitatea de reconstrucție și conservare a patrimoniului[36]. Articolul evoluează polidirecțional, punctând: prezentarea și evaluarea principalelor direcții de cercetare ale specialiștilor muzeului, incursiunile muzeografilor pe teme legate de completarea inventarelor de interior ale monumentelor, studierea fenomenelor remanente de cultură populară într-o paradigmă sociologică, sinteza activităților de documentație tehnico-științifică privind problema transferului și reconstrucțiilor de instalații și monumente, cronica activităților științifice[37] și prezentarea primelor modalități de popularizare a patrimoniului științific al Muzeului din Dumbrava Sibiului[38].

Presa politică, locală și regională și raportarea la imaginea Muzeului Tehnicii Populare

Activitatea de fundamentare a noului muzeu a generat interes permanent și implicare din partea factorilor politici locali și naționali. Tocmai de aici rezulta interesul permanent al presei și evident al organelor de monitorizare și cenzură, pentru fenomenul de dezvoltare a noii secții a Muzeului Brukenthal.

Monumentele noi sau chiar campaniile de cercetare soldate cu identificare de instalații corelate planului tematic al M.T.P., alături de parcurgerea unor etape de organizare muzeală constituiau „subiecte de presă". „Flacăra Sibiului", denumirea din anii '50 a „Tribunei Sibiului", relata publicului sibian despre valorile de patrimoniu tehnic, cu care vizitatorul putea intra în interacțiune. De exemplu, reconstrucția în sectoarele expoziționale a monumentelor și instalațiilor specifice satului gorjean constituia un argument temeinic, în jurul căruia, Ștefan Palada construia un succint discurs etnografic de prezentare[39] pentru cotidianul „Tribuna". Același Ștefan Palada, într-un articol realizat pentru cotidianul „Drum Nou" fixa importanța națională a Muzeului Tehnicii Populare, pentru cunoașterea istoriei și creațiilor de tehnică ale unui popor. Articolul genera argumente suplimentare în ceea ce privea interesul publicului străin pentru capacitatea de creație a poporului român, demonstrată tematic în cadrul expoziției în aer liber[40]. Era subliniată o serie de date statistice ce vizau specificul dezvoltării muzeului, pentru deceniul 1971-1981[41]. Ștefan Palada sublinia sistematic dimensiunea socială și educativă a muzeului, în special pentru o asimilare solidă a trecutului național. Se remarcă inexistența utilizării termenului de civilizație românească.

[35] *Ibidem*, p. 532. Articolul ne oferă succinte date cu privire la activitățile de amenajare hidrotehnică și de amenajare a aleilor de acces spre monumentele muzeale.

[36] Corneliu Bucur, *Activitatea de cercetare științifică și organizare expozițională la Muzeul Tehnicii Populare în perioada 1974-1977*, în „Cibinium". Studii și materiale privind Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului (ediție bilingvă), Sibiu, 1978, pp. 399 -405; *Idem*, *Muzeul Tehnicii Populare la un deceniu de la începerea organizării sale*, în „R.M.", nr. 3, București, 1974, pp. 23-25.

[37] *Ibidem*. Accentul se pune pe ilustrarea metodelor moderne de cercetare utilizate la elaborarea Atlasului Etnografic, dar și pe prezentarea metodei filmului documentar ca opțiune definitorie în cercetarea etnografică. Inclusiv presa culturală națională va disemina, în anii '70 aspecte relative la folosirea metodei filmului, ca apanaj al instrumentarului de cercetare etnografică a specialiștilor MTP.

[38] Cornel Irimie, (coord.) *Muzeul Brukenthal. Mic ghid Turistic*, Sibiu, 1971, pp. 9-25, passim.

[39] Ștefan Palada, *Monumente de cultură populară din județul Gorj în Muzeul Tehnicii Populare* (material pentru ziarul „Tribuna"), în A.Ș a Muzeului ASTRA, Fond S. „C. Irimie", dos. 85, 1970, f. 2.

[40] *Idem*, *Din activitatea Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului* (material de presă pentru oficiosul P.C.R. Brașov, „Drum Nou"), în A.Ș a Muzeului ASTRA, Fond S. „C. Irimie", dos. 98/1971, f. 21.

[41] *Idem*, *Noutăți în Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului* (material pentru ziarul „Drum Nou"), în A.Ș CNM ASTRA, F. S. „C. Irimie", dos. 98/1971, f. 26.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Un alt articol pentru cotidianul „Tribuna" evidenţia, de această dată şi rolul de coagulant ştiinţific al M.T.P, atât pentru specialiştii români, cât şi pentru cei străini. Un exemplu de emulaţie ştiinţifică oferit de articol invoca colocviul internaţional din anul 1966, care, la rândul său, pe lângă clarificările planului tematic a generat apariţia primului număr al publicaţiei bilingve „Cibinium". De asemenea, activitatea de îmbogăţire a colecţiilor muzeale, prin cercetări şi achiziţii din comunităţile studiate era adusă în atenţia publicului ştiinţific, dar şi a celui vizitator, evident, tot prin prisma informărilor de presă[42]. Informaţii despre evoluţia muzeului din Dumbrava Sibiului se orientau şi către mediile sindicale comuniste, fiind subliniată importanţa spaţiului muzeal pentru destinderea şi promenadele reprezentanţilor „clasei muncitoare". În consecinţă, revista „Munca" publica informări, corespondenţă de presă vizavi de mişcarea muzeistică sibiană. O atenţie sporită se acorda prezentării patrimoniului muzeal, în limba minorităţii germane şi maghiare (termenul consacrat în epocă fiind acela de minorităţi conlocuitoare), tocmai acesta fiind faptul determinant pentru publicarea unor materiale de presă în revistele „Neuer Weg"[43] şi „Forschungen zur Volks- und Landeskunde"[44], prima revistă fiind tribuna de propagandă a Secţiei C.C al P.M.R/P.C.R., adresată minorităţii germane din România, cea de a doua, fiind tocmai o revistă academică a Institutului Academiei Române de la Sibiu. Un astfel de articol amplu era elaborat pentru cotidianul „Neuer WEG" de către Cornel Irimie; se remarcă multitudinea detaliilor etnografice şi cele de istorie a tehnicii, dar sunt vizibile şi cele din sfera conceptului, deja modern, de marketing şi de propagandă culturală. Autorul punctează şi faptul că muzeul va ilustra în mod temeinic şi aspectele de istorie a tehnicii ce caracterizau existenţa seculară a minorităţii germane din România.

Concluzii

Printr-o susţinută şi diversă activitate publicistică, Irimie şi colaboratorii săi muzeali ofereau permanent autorităţilor decidente ale perioadei, argumente ştiinţifice şi organizatorice ce susţineau importanţa fundamentării şi consolidării noului Muzeu al Tehnicii Populare.

Dincolo de exigenţele impuse de ideologie, articolele şi creaţiile de presă ale lui Cornel Irimie şi a specialiştilor M.T.P. se delimitau de tirade propagandistice, insistând pe reliefarea adevărului ştiinţific. De asemenea, în bună măsură, presa locală şi regională, culturală sau politică a relatat corect şi coerent etapele dezvoltării expoziţiei în aer liber. Publicaţiile periodice cu specific cultural, între care un rol determinant îl avea revista Cotidianul au putut disemina, în mediile academice ale anilor '60, '70 rezultate ale cercetării etnologice care au constituit baza teoretică a tematicii muzeale.

Relaţia cu presa, gestionată extrem de constructiv de către Cornel Irimie, a putut permite reliefarea multor elemente ce defineau instrumentele şi conţinuturile ce caracterizau metodologia ştiinţifică aplicată de echipele muzeului sibian.

---

[42] *Idem*, *Noi valori etnografice al muzeul Brukenthal*, în A.Ş. a Muzeului ASTRA, Fond S. „C. Irimie", dos. 98/1971, f. 34.

[43] William Totok, *Germanii din Romania între nazism şi stalinism*, în „Observator cultural", nr. 198 din 9 decembrie, 2003, p. 4. „Neuer Weg" (în română „Drum Nou„) a fost un cotidian central de limba germană, finanţat de stat, care a apărut în România în perioada 1949-1992, fiind destinat minorităţii germane din România. Editarea ziarului „Neuer Weg" a fost iniţiată în 1949 de Comitetul Antifascist German. Primul număr a apărut în 13 martie 1949. Ziarul apărea de şase ori pe săptămână. La sfârşitul anilor 1950 şi în anii 1960, tirajul era de circa 60.000 de exemplare. Apogeul l-a atins tirajul în 1964, cu 80.000 de exemplare. Misiunea politică principală a ziarului era atragerea cititorilor spre edificarea unei societăţi socialiste. Ziarul era direct monitorizat de Direcţia de Presă a Comitetului Central al P.C.R. şi, la fel cu toate celelalte publicaţii, era supus cenzurii. Redacţia avea sediul în Bucureşti, cu reprezentanţe în unsprezece oraşe ale României.

[44] Fiind una dintre cele mai importante publicaţii culturale din mediul minorităţii germane, apariţia revistei ştiinţifice a fost amânată până în iunie 1957, iar primul număr a văzut lumina tiparului în 1958. Astfel, „Forschungen zur Volks-und Landeskunde" devenea singura şi unica revistă în limba germană a Academiei Republicii Populare Române.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Promovarea imaginii externe a muzeului din Dumbrava Sibiului, deopotrivă a patrimoniului material-tehnic, s-a realizat prin intermediul relațiilor publicistice cu revista de propagandă externă „Tribuna României"; articolele-interviu, scrise de Cornel Irimie, ilustrau cele mai importante achiziții patrimoniale, dar și investigațiile etnologice ce au stat la baza dezvoltării sectoarelor tematice. La fel de accentuată de către materialele de presă este și dimensiunea educațională a instituției muzeale, fiind prezentate viziuni de pionierat cu privire la rolul educației, în raport cu „masele". În subtextul materialelor de presă elaborate de Cornel Irimie este evidentă și reabilitarea limbajului sociologic de tip *gustian,* un pionierat în contextul cultural al perioadei la care ne raportăm.

Publicistica specialiștilor din cadrul Muzeului Tehnicii Populare în general și discursul de presă al lui Irimie, în special, reprezintă un subiect cu amplu potențial de explorare ce va fi dezvoltat în sinteze viitoare.

Listă de abrevieri:

Arhiva Științifică a Muzeului ASTRA – A. Ș., Muzeul ASTRA;
Arhiva Științifică a Muzeului ASTRA, Fond Special „Cornel Irimie" – A. Ș., Muzeul ASTRA, F. S. „Cornel Irimie";
„Buletinul Oficial"- B.O;
Dosar – D,
Fond – F;
M.T.P. – Muzeul Tehnicii Populare;
Numărul – nr.;
Nota noastră - nn.
Partidul Muncitoresc Român – P. M. R.;
Partidul Comunist Român - P.C.R.;
R.M. – „Revista Muzeelor";
R.M.M.I.- „Revista Muzeelor și Monumentelor Istorice";
Arhivele Naționale Istorice Centrale, Bucureşti, Fond Comitetul Central al Partidului Comunist Român, anul 1967;

BIBLIOGRAFIE:

I. Surse edite și inedite: documente de arhivă, colecții de presă.

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Bucureşti, Fond Comitetul Central al Partidului Comunist Român,secția Propagandă și Agitație, dosar 22/1967;
Arhiva științifică a Muzeului ASTRA, Sibiu;

1. Fond Istoricul Muzeului ASTRA, anii 1961-1979;
2. Fond Revista „Cibinium" anii, 1966-1979;
3. Fond Special „Cornel Irimie", anii 1963-1980;
4. Colecția „Revista Muzeelor", anii 1963-1976;
5. Colecția „Tribuna României", anii 1967-1977;
6. Colecția „Contemporanul", anii 1963-1978;
7. Colecția „Tribuna", anii 1964-1978;

II. Studii și articole în periodice:

Bucur, Corneliu. *Cultura Populară din Bihor în Dumbrava Sibiului*, „Familia", nr. 9, 1973.

Idem. *Muzeul Tehnicii Populare la un deceniu de la începerea organizării sale*, „R.M.", nr. 3, Bucureşti, 1974.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Idem. *Activitatea de cercetare ştiinţifică şi organizare expoziţională la Muzeul Tehnicii Populare în perioada 1974-1977*, „Cibinium". „Studii şi materiale privind Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului" (ediţie bilingvă), Sibiu, 1978.

Bucur, Corneliu; Ittu, Ion. *Prin oaspeţi despre Muzeul Tehnicii Populare*, „Tribuna Sibiului", nr. 1393, 1972.

Chelcea, Ion. *O stână din Munţii Apuseni plecă spre Sibiu*, „Magazin", nr. 632, 1969.

Coman, Mihai. *Muzeul Tehnicii Populare*, „Scânteia Tineretului", nr. 4569, 1983.

Deleanu, Valer. *Mijloace de transport tradiţionale*, nr. 5, 1978.

Gangolea, Cornelia. *Noutăţi la Muzeul Tehnicii Populare din Sibiu*, „Tribuna Sibiului", nr. 7843, 1982.

Irimie, Cornel. *Muzeul ca instituţie*, „Contemporanul", nr. 304, 1958.

Idem. *Un muzeu în aer liber la Sibiu*, „Drum nou" (Braşov), nr. 4566, 1963.

Idem. *Secţia de Etnografie şi artă populară*, „R.M", nr. 5, 1964.

Idem. *Şase muzee fac cercetare împreună*, „Contemporanul", nr. 45, 1965.

Idem. *Câteva consideraţii asupra cercetărilor de tip expediţionar–itinerant în activitatea muzeului Brukenthal Sibiu*, „R.M", nr. II, 1965.

Idem., *O premieră muzeală*, „Flacăra Sibiului", 3367, 1966.

Idem. *A doua Conferinţă europeană de lucru a muzeelor în aer liber*, „R.M.", nr. 2, 1968.

Idem. *Conservarea patrimoniului cultural, muzeele în aer liber*, „Contemporanul", nr.5, 1968.

Idem. *Un muzeu îşi defineşte profilul*, „Astra", nr. 11, 1968.

Idem. *În pregătire la Gottingen. Filme etnografice şi folclorice româneşti*, „Contemporanul", nr, 40, 1969.

Idem. *Muzeul din Dumbrava Sibiului*, „Astra" (Braşov), nr. 10, 1967.

Idem. *Despre Muzeul naţional al tehnicii populare din Dumbrava Sibiului*, „Munca", nr. 6643, 1969.

Idem. *Muzeul Brukenthal. Mic ghid Turistic*, Sibiu, 1971.

Idem. *Artă şi meşteşug milenar. Muzeul Tehnicii Populare*, „Arcade", nr. 2, 1971.

Idem. *O lecţie de istorie şi iscusinţă*, „Transilvania", nr. 5, 1978.

Idem. *Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului*, „Revista muzeelor şi monumentelor", Seria Muzee, nr. 5, 1981.

Irimie Cornel; Necula M.; Popa C. *Muzee etnografice în aer liber din România*, ghid pliant, „Transilvania", Sibiu, 1976.

Irimie, Cornel; Stoica Georgeta. *Rolul muzeelor în promovarea colaborării internaţionale pe plan politic şi cultural*, „Revista Muzeelor şi Monumentelor", nr. 7, 1978.

Martin, Mircea. *Controlul conştiinţelor (I- III)*, „România literară", nr. 48, 49, 50, 2008.

Mărginean, Olga. *Cronica anilor 1956- 1966 privind înfiinţarea şi organizarea Muzeului Tehnicii Populare*, „Cibinium". „Studii şi materiale privind Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului" (ediţie bilingvă), Sibiu, 1966.

Eadem. *Cronica privind activităţile de cercetare şi organizare a Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului pentru perioada 1966 -1967*, „Cibinium". „Studii şi materiale privind Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului" (ediţie bilingvă), Sibiu, 1968.

Petrescu, Paul. *Muzee etnografice în aer liber*, „Contemporanul", nr. 30, 1964.

Idem. *Un muzeu al creaţiei populare,* „Contemporanul", nr. 40, 1964.

Idem. *Muzee etnografice în aer liber*, „Arta plastică", nr. 11, 1966.

Totok, William. *Germanii din Romania între nazism şi stalinism*, „Observator cultural", nr. 198 din 9 decembrie, 2003.

Vasile, Cristian. *Politici culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu –Dej*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2012.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Vom Naherholungsgebiet im „Jungen Wald“ zum „Freilichtmuseum Bäuerlicher Technik“ bei Sibiu/Hermannstadt

Irmgard SEDLER*

Aşa-numita „Dumbravă” este o pădure de stejar situată în sud-vestul hotarului istoric al oraşului Sibiu. În prezent, pădurea de aproape 1010 ha cuprinde arbori de diferite vârste: câţiva arbori uriaşi, de 700-900 de ani, care astăzi se află sub protecţia naturii, atestă faptul că, iniţial, a existat o vegetaţie silvică în zona de şes a Depresiunii Sibiului, la poalele Carpaţilor Meridionali. Împreună cu aceştia, parcelele de stejari puternici, având o vechime de două secole şi stejarii de 100-150 de ani, precum şi „arborii tineri” de 80-100 de ani, care conferă fondului silvic această denumire, constituie pădurea orăşenească.

Împădurirea artificială a Dumbrăvii Sibiului a fost atestată documentar începând cu secolul al XVIII-lea. Din anul 1875 s-a pus în aplicare un plan de reîmpădurire, Dumbrava Sibiului fiind întinerită prin auto-însămânţare. De asemenea, au fost plantaţi pini, brazi albi şi argintii, precum şi 30 de tei. O poiană de narcise, care se întindea până la Răşinari şi care astăzi nu mai există, a sporit deja în secolul al XIX-lea farmecul acestui colţ de natură.

În partea de nord a Dumbrăvii Sibiului s-a situat canalul pârâului Seviş, de unde populaţia oraşului s-a alimentat cu apă potabilă şi care - până în secolul al XIX-lea - a acţionat instalaţiile industriale orăşeneşti.

Prima mare şosea prin Dumbrava Sibiului, ajungând până în satul de munte Răşinari, a fost finalizată în anul 1858, până atunci mergându-se – după dorinţă şi putinţă – pe o potecă, sub stejari.

La sfârşitul secolului al XVII-lea Transilvania a devenit o provincie a Monarhiei Habsburgice, iar oraşul Sibiu a cunoscut restructurări atât în plan politic cât şi în cel social. Începând cu anul 1784 privilegiile deţinute de saşi au fost temporar anulate, urmând ca în anul 1876 să fie definitiv desfiinţate.

Noul sistem administrativ a avut tendinţa să încadreze activităţile şi cotidianul cetăţenilor într-o grilă, prin care să verifice, să compare şi să critice repartizarea timpului, să exercite controlul înspre binele tuturor.

Începând cu secolul al XVIII-lea reglementările privind disciplinarea comportamentului la muncă şi în timpul liber au fost emise public la ordinul magistratului şi au înlocuit mai vechile tradiţii ale vecinătăţilor şi breslelor. Prin aceste regulamente s-a urmărit eliminarea distracţiei din contextul general al timpului de muncă şi al zilei lucrătoare, limitarea temporală a acesteia pentru a nu afecta timpul de lucru. Odată cu avântul economic de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea nu a mai putut fi omisă o concepţie „disciplinată” despre timpul de muncă şi timpul liber. „Purificarea” atmosferei de lucru de elementele specifice timpului liber a devenit caracteristica noului mod de viaţă urbană.

În anul 1879 s-a înfiinţat „Asociaţia pentru înfrumuseţarea oraşului Sibiu”; printre cele mai importante atribuţii ale acesteia s-a numărat şi aceea de a se ocupa de întreţinerea Parcului Sub-arini, un parc peisagistic cu promenadă, care face legătura între promenada din centrul oraşului şi Dumbrava Sibiului, fiind şi în prezent una dintre cele mai frumoase şi generoase zone de agrement din Transilvania, purtând amprenta culturii şi naturii deopotrivă.

* Doctor, Museum im Kleihues-Bau, Stuttgarter Straße 93, 70806 Kornwestheim;
e-mail: Irmgard_Sedler@kornwestheim.de

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea Dumbrava Sibiului a ocupat un loc însemnat în peisajul urban de petrecere a timpului liber. Comunitatea orăşenească a apreciat această pădure dintotdeauna, solicitând să fie riguros îngrijită şi protejată.

Pe lângă spaţiu de agrement, Dumbrava Sibiului a preluat tot mai pregnant „obligaţii de reprezentare"; astfel, împăratul Franz Josef I a fost primit şi omagiat în acest cadru cu o mare serbare populară.

Primele mari serbări populare organizate în Dumbrava Sibiului s-au defăşurat anual în a doua şi a treia zi de Rusalii. Şcolarii evanghelici au ţinut aici sărbătoarea dedicată lunii mai, care a devenit cea mai apreciată petrecere a tinerilor din oraş, iar ulterior s-au organizat serbări în această pădure în toată perioada cuprinsă între mai şi septembrie.

În anul 1815 sibienii au fost profund impresionaţi de piesa de teatru „Pădurea de lângă Sibiu" (pusă în scenă după un text al unei scriitoare vieneze). Numeroase memorii, discursuri omagiale publicate, precum şi ghiduri turistice din prima jumătate a secolului al XIX-lea au adus Dumbravei Sibiului un elogiu emoţionant.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea Dumbrava Sibiului a devenit definitiv rezumatul unei atitudini de viaţă specifică sibienilor, o codificare a noii societăţi săseşti, care s-a perceput ca o comunitate inconfundabilă cu o pregnantă identitate secular-orăşenească, în care şi-au găsit locul atât pătura domnească a oraşului de sus, cât şi societatea meşteşugărească şi muncitorească.

După anul 1918, dar mai ales după anul 1945, Sibiul a devenit tot mai mult obiectul unei confruntări simbolice în concurenţa dintre saşi şi români pentru întipărirea identităţii orăşeneşti şi pentru fixarea modelelor hegemoniale.

În cercurile româneşti imaginea Dumbravei a fost interiorizată ca acel mod de viaţă tipic românesc în spaţiul de protecţie a naturii, în care, de-a lungul secolelor, poporul s-a retras, ferindu-se din calea duşmanilor.

Situaţia excepţională datorată războiului a înlăturat, pentru câtva timp, încărcătura etnic-culturală. Lucian Blaga, amintindu-şi haosul şi ororile trăite în aprilie 1944, când Armata Roşie a intrat în Sibiu, a redat imaginea groazei generale, sporind dimensiunea emoţională a celor trăite prin proiectarea acestora pe Dumbrava batjocorită.

În anul 1950 Otto Czekelius a fost ales în funcţia de arhitect-şef al Departamentului de proiectare şi restaurare din cadrul Oficiului pentru construcţii din Sibiu, fapt care pentru acest oraş a fost o adevărată binecuvântare. Din comunicarea sa cu dr. Cornel Irimie, merituosul specialist în etnografie şi director al Muzeului Brukenthal, s-a născut ideea înfiinţării unui muzeu în aer liber în Dumbrava Sibiului.

În data de 11 octombrie 1960 Consiliul Popular-Sibiu a aprobat amenajarea unui muzeu în aer liber de-a lungul drumului care duce la Răşinari, în Dumbrava Sibiului. Prin Hotărârea nr. 693 din 30 august 1963 emisă de Consiliul Popular al Regiunii Stalin, muzeul în aer liber şi-a dobândit actul de naştere.

Dr. Cornel Irimie, fiind familiarizat cu planul etnologului Romulus Vuia cu privire la realizarea unui muzeu al satului românesc în Dumbrava Sibiului, a convocat întrunirea unei comisii de specialişti în etnologie. În acord cu toţi specialiştii din ţară, comisia a pledat pentru înfiinţarea unui muzeu tehnic, axat preponderent pe realizările tehnice preindustriale ale societăţii rurale de pe teritoriul României, presupunând că istoria tehnicii este mai puţin manipulabilă din punct de vedere politic decât istoria culturii şi civilizaţiei populare în general.

Sub îndrumarea ştiinţifică a directorului Cornel Irimie în perioada 1962-1963 a fost elaborat Proiectul tematic de organizare a Muzeului Tehnicii Populare – Dumbrava Sibiului, conceptul muzeal cuprinzând patru mari sectoare: unul care să ilustreze prelucrarea lemnului, altul destinat prelucrării

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

metalelor, a lutului, a fibrelor textile şi a pieilor, un al treilea care să ilustreze prepararea produselor alimentare, iar ultimul sector a fost conceput să prezinte mijloacele de transport populare. Începând cu anul 1980 au fost transferate în muzeu şi numeroase monumente de arhitectură populară: hanuri, un pavilion de joc, o popicărie, iar după căderea regimului comunist a putut fi reconstruită şi o foarte veche şi valoroasă biserică din lemn, provenind din Maramureş.

În anul 1990 (după desprinderea din cadrul Complexului Muzeal Brukenthal şi cu acordul Ministerului Culturii şi al Asociaţiunii „ASTRA") instituţia a primit denumirea de Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA". Astfel, s-a recunoscut filiaţia directă şi continuitatea patrimonială şi programatică dintre Muzeul „Asociaţiunii" şi Muzeul „ASTRA" (redivivus), reconstituindu-se continuitatea celei mai vechi instituţii muzeale a românilor din Transilvania.

Reconstruirea şi „sacralizarea" tradiţiilor (de cîteva sute, poate chiar mii de ani) în sensul unei „monumentalizări" a culturii naţionale româneşti a devenit sarcina prioritară a muzeului la începutul anilor 90.

Pe marea scenă de pe lac, în faţa impunătoarei culise pe care o oferă pădurea, se desfăşoară numeroase şi ample festivaluri folclorice; membrii „Academiei Artelor Tradiţionale din România" se întrec în măiestrie pentru obţinerea premiilor naţionale, iar cei mai tineri meşteri populari, cărora le este dedicată Olimpiada Naţională „Meşteşuguri artistice tradiţionale" asigură şi ei păstrarea şi promovarea meşteşugurilor preindustriale.

Pe lângă valoarea obiectual-ştiinţifică a unei colecţii impresionante de mărturii materiale despre cultura şi istoria tehnicii preindustriale de pe teritoriul României oferta de manifestări culinare şi activităţi recreative este tot mai bogată şi mai diversificată.

Cel mai mare muzeu în aer liber din România cuprinde în prezent peste 400 de unităţi, printre care-33 de gospodării şi ateliere complete, 16 porţi, 76 de monumente individuale de tehnică populară, biserici şi multe altele.

După anul 1990 instituţia muzeală a beneficiat de o dezvoltare fără precedent. Departamentele care constituie Complexul Naţional Muzeal ASTRA se focalizează pe o prezentare etnografică şi cultural-istorică a patrimoniului, Muzeul în aer liber fiind cel mai mare şi mai bine profilat departament.

Prin Valer Olaru instituţia a devenit o personalitate recunoscută în domeniul restaurării lemnului. El a reuşit să organizeze în muzeu, în doar câţiva ani, un centru de restaurare renumit şi dincolo de graniţele ţării. Complexul construit în Dumbrava Sibiului cu sprijinul unor organizaţii (din ţări care nu sunt membre ale UE) cuprinde- pe lângă spaţii generoase de depozit şi carantină-paisprezece laboratoare de restaurare şi şcolarizare, două pentru investigaţii chimice şi fizice a obiectelor de restaurat. În cooperare cu Facultatea de Istorie şi Patrimoniu din cadrul Universităţii „Lucian Blaga"- Sibiu muzeul formează restauratori , specialiştii români colaborând cu cercetători din întreaga lume.

În ultimii cinci ani prioritare au fost proiectele privind conservarea patrimoniului cultural săsesc din Transilvania. În acest sens, există şi o cooperare intensă cu Muzeul Transilvănean din Gundelsheim/Germania. Măsurile riguroase de conservare a patrimoniului cultural rămas după exodul din anii 90 al saşilor din Transilvania au - dincolo de dimensiunea lor muzeală - un rol important ca „signifying practices". Faptul că un grup de români, care aparţin majorităţii etnice a ţării şi care sunt păstrători ai tradiţiilor naţionale, se ocupă de moştenirea culturală a saşilor transilvăneni poate deveni o tendinţă în întipărirea de noi modele identitare în societatea multietnică a Transilvaniei. Dacă prin practica muzeală s-ar reuşi cel puţin apropierea imaginilor istorice, care se concurează etnic, ar fi deja o mare realizare, iar Dumbrava Sibiului s-ar păstra generaţiilor viitoare ca locaţie şi topos istoric pentru cultură şi întâlniri internaţionale.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Schlagworte: Naturraum, Kulturraum, Kulturerbe, Hermannstadt, Verschönerungsverein, Freizeit, Freilichtmuseum, Junger Wald, Promenade, Erlenpark
Cuvinte cheie: natură, cultură, moştenire culturală, muzeu în aer liber, Sibiu, Promenada, Asociația de Înfrumusețare, recreație, Sub Arini

Der sogenannte „Junge Wald" ist ein Eichenforst im Südwesten der historischen Gemarkung der Stadt Hermannstadt/ Sibiu in Siebenbürgen (Rumänien). „Auf der vom Fuße des [Zibins]Gebirges bis zum Rande oder Abfall der Ober- nach der Unterstadt 9 Kilometer lang sich erstreckenden Diluvialterasse, liegt auch eine halbe Stunde südsüdwestlich von der Stadt entfernt, 454 – 600 Meter über dem Meere sich erhebend, der ‚Junge Wald' in langgestrecktem Viereck, 1265 Joch groß[1]."

Zu der heutigen, knapp 1010 ha umfassenden Waldung gehören unterschiedlich alte Baumbestände: Einige wenige, zwischen 700 - 900 Jahre alte Baumriesen, die heute unter Naturschutz stehen, zeugen von einer ursprünglichen Waldvegetation in der Flachlandschaft der Hermannstädter Senke am Fuße der Südkarpaten. Neben diesen, im dem ganzem Waldareal versprengten Ur-Eichen, bilden mehrere zusammenhängende Parzellen von „kräftigem 200jährigem Eichen-Altsatze[2]" im Nebeneinander mit 100 –150jährigem Eichhochwald, sowie mit 80 – 100jährigen, dem Wald den Namen gebenden „Jungbäumen" den städtischen Forst[3].

Die künstliche Aufforstung im Jungen Wald ist seit dem 18. Jahrhundert in Überlieferungen festgehalten. So wird ein Teil der Aufforstung mit der Transmigration altösterreichischer Protestanten[4] und ihrer Ansässigkeit im benachbarten Neppendorf im Jahre 1734 in Zusammenhang gebracht, wobei „die aktenmäßig nachweisbare ‚erste Waldkultur' durch Menschen [...] mit Eichel-Reihensaat" erst für die Jahre 1799 (auf Anregung des damaliger Bürgermeisters Martin von Hochmeister), 1814 und 1826 belegt ist[5].

Eine erste Vermessung und Kartierung des Jungen Waldes, wie dieses im benachbarten Katharinenwald geschehen war, wurde erst in den Jahren 1828/29 durch den damaligen Stadt- und Stuhlforstmeister[6] Joseph Fritsch vorgenommen. Sie gibt Aufschluss über den konkreten Vegetationsbestand[7]. Ab dem Jahr 1875 kam dem Jungen Wald zu der Verjüngung durch Selbstbesamung schließlich ein gezielt und intensiv umgesetzter Aufforstungsplan zugute: Föhren-Plantagen und ein Unterbau mit Weiss- und Edeltannen in dem „Schreierwaldel" genannten Teilstück gehörten dazu, wie auch jene 30 Linden, die anlässlich der Milleniums-Feierlichkeiten in der Doppelmonarchie schon 1896 hier ihren Platz fanden[8]. Eine heute nicht mehr vorhandene „im jungen Wald, Narzissenwiese bis Răşinari[9]" verstärkte noch im 19. Jahrhundert den ästhetischen Reiz dieses Stücks Natur für das sich hier in Erholung ergehende Bürgertum der nahen Stadt. Waldwiesen und Lichtungen durchzogen die Waldung (Schewis-Wildbachtal), davon einige als Schneisen von

[1] Josef Binder: Geschichte des Waldwesens der Stadt Hermannstadt (Nagyszeben). Hermannstadt 1909, S. 1.
[2] Ebenda, S. 35 und 55.
[3] Siehe hierzu Erika Schneider-Binder: Pădurile din Depresiunea Sibiului şi dealurile marginale. I. (Die Wälder in Zibinssenke und ihrer Randgebiete I.]. In: Studii şi comunicări. Muzeul Brukenthal. Ştiinţe Naturale 18 (1973), S. 71 – 100; dieselbe: Caracterizarea generală a vegetaţiei Depresiunii Sibiului şi a dealurilor marginale (Die Vegetation der Zibinssenke und ihrer Randgebiete. Allgemeine Übersicht). In: Studii şi comunicări. Muzeul Brukenthal. Ştiinţe Naturale 20 (1976), S. 15 – 45.
[4] Siehe hierzu Irmgard Sedler: Die Landler in Siebenbürgen. Gruppenidentität im Spiegel der Kleidung von der Mitte des 18. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Marburg 2004.
[5] Siehe hierzu Josef Binder, wie Fußnote 1, S. 35.
[7] Stuhl (gemeint ist hier der Hermannstädter Stuhl), historischer Topos. Die „Sieben Stühle" bildeten vom 14. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts die verwaltungsrechtliche Struktur des sächsischen Siedlungsgebietes in Siebenbürgen.
[8] „Erklärung der [Plan]Sektionen, geometrisch vermessen und aufgenommen [...] durch Forstmeister Joseph Fritsch", zitiert nach Josef Binder, wie Fußnote 1, S. 37.
[9] Siehe Josef Binder, wie Fußnote 1, S. 63 – 67.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Menschenhand angelegt. Die größte, die ehedem das erwähnte „Schreierwaldel" diagonal durschnitt, rührte von militärischen Verschanzungen früherer Jahrhunderte her und war noch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Bewusstsein der Stadtbewohner als der Ort bekannt, „woselbst in alter Zeit auch zum Tode durch Erschießen verurteilte Soldaten justifiziert worden sind[10]".

Im Norden begrenzte der 1721 regulierte Schewisbach/Kanal den Jungen Wald, wobei der Bachlauf nicht nur die Stadt mit Trinkwasser zu versorgen hatte, sondern bis ins 19. Jahrhundert hinein zum Antrieb städtischer Industrieanlagen diente: Pulvermühle und Kupferhammer, Beutel- und Papiermühle, Walkmühlen und nicht zuletzt die Gerstenmühle, auch „Mahlmühle" genannt, befanden sich am Schewis[11]. Am 13. Mai 1869 entstand mit einer „Spinnfabrik" dann auch die erste moderne Fabrikanlage im Jungen Wald[12].

Die erste großzügig angelegte Chaussee durch den Jungen Wald wurde 1858 fertiggestellt[13]. Sie zog sich der Länge nach durch das Waldgebiet bis hin zum rumänischen Bergdorf Răşinari, dessen Sommerfrische-Qualitäten man um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Hermannstädter zu schätzen begann, mit einer Abzweigung ins Schewistal und über den Katharinenwald bis ins sächsische Michelsberg. Bis dahin „ging oder fuhr [man] auf dem Naturpfade unter den Eichen, wie man eben wollte und konnte. War eine Strecke im aufgeweichten Boden unpraktikabel geworden, wich man aus auf eine Nebenlinie, bis auch die unfahrbar geworden und man wieder den frühern, mittlerweile ausgetrockneten Teil des Waldweges benützen musste. Vom Reschinarer Kreuz bis in die Gemeinde musste der Wildbach zehnmal durchquert werden[14]."

Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erfuhr der Junge Wald bei Hermannstadt in der Zusammenschau mit dem Goldtal/Valea Aurie, dem ihn mit der Altstadt und seiner Promenade verbindenden Erlenpark, eine symbolische Kodierung; seit dieser Zeit erhielt die kulturell überlagerte Topographie einen Platz im Identitätshaushalt eines wirtschaftlich wie kulturell erstarkenden siebenbürgisch-sächsischen Städtebürgertums, das sich mit seiner Lebensweise, hier mit seiner Freizeit- und Vergnügungskultur nach oben hin zur sogenannten, sächsischen Gewohnheitsaristokratie' (das sind die Nachfahren der alten Patriziergeschlechter) wie auch nach unten hin zum ‚ungeschlachten Bauernvolk' abzugrenzen versuchte.

Spätestens mit der Gründung des „Museums bäuerlicher Technik" im Jahr 1960[15] und verstärkt mit dessen konzeptioneller Neuausrichtung gegen Ende der 1980er Jahren im Sinne eines Museums „tausendjähriger rumänischen Zivilisation[16]", folgte neben der musealen Nutzung eines Teilgebietes im Jungen Wald als Freilichtmuseum (ca.100 ha) auch eine symbolische Neubesetzung des ganzen Raumes. Diesem Wandel und den ihn begleitenden Vorstellungen, in denen regionale, lokale, soziale, später ethnisch-nationale und politische Identitätskonstruktionen miteinander konkurrierten, sich bekämpften, hin und wieder tangierten, sich verschränkten, um sich bis zuletzt vorsichtig anzunähern, soll in diesem Beitrag nachgegangen werden.

Am Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich der politische Status Siebenbürgens von einem Ständestaat frühneuzeitlicher Prägung zu einer Provinz der Habsburger-Monarchie gewandelt.

[10] Josef Binder, wie Fußnote 1, S. 36.
[11] Emil Sigerus: Vom alten Hermannstadt. Band I. Hermannstadt 1922, S. 234 – 236.
[12] Emil Sigerus: Chronik der Stadt Hermannstadt. Hermannstadt 1930, S. 46.
[13] Josef Binder, wie Fußnote 1, S. 38 – 39.
[14] Ebenda, S. 38.
[15] Siehe hierzu Cornel Irimie: Das Museum der bäuerlichen Technik. Aktualität, Grundsätze, thematisches Profil und Ausstellungsplan. In: Cibinium. Studien und Mitteilungen aus dem Hermannstädter Freilichtmuseum der bäuerlichen Technik. Sibiu/Hermannstadt 1966, S. 15 – 27; Cornel Irimie und Herbert Hoffmann: Zur Planung eines volkskundlichen Freilichtmuseums in Hermannstadt. In: Forschungen zur Volks- und Landeskunde 6 (1963), S. 210 - 216.
[16] Corneliu Bucur: Das „ASTRA"-Museum, Museum der traditionellen Volkszivilisation Rumäniens. In: Tausendjährige rumänische Zivilisation im „ASTRA"-Museum – Sibiu. Reiseführer/Katalog. Sibiu/Hermannstadt 1995, S. 11 – 39.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Die Integration in den neuen, zentralistisch geführten Gesamtstaat bedeutete für die ehemalige ständische sächsische Nation, wenn auch immer wieder verzögert, den allmählichen Abbau ihrer ständisch gerechtfertigten Autonomie. Die ehemalige „Haupt- und Hermannstadt des Sachsenlandes", noch 1692 zur gesamtsiebenbürgischen Landeshauptstadt mit Sitz des Guberniums avanciert, musste nach nur knapp hundert Jahren, am 5. August 1772 diese Funktion an das ungarischsprachige Klausenburg abgeben. Die sächsische Selbstverwaltung und die eigene Gerichtsbarkeit – bis dahin unantastbare, in der Verfassung verankerte, ständische Privilegien der Sachsen – wurden zuerst ab 1784 zeitweise außer Kraft gesetzt, bis sie sich dann im Jahre 1876, im Zuge des österreichisch-ungarischen Ausgleiches endgültig aus der Geschichte verabschiedeten[17].

Was blieb, war eine quirlige Provinzstadt in der östlichsten Provinz der Donaumonarchie, zugleich die größte Garnisonstadt im Südosten des Reiches, deren wirtschaftliches und gesellschaftliches Leben sich im fortschreitenden 18. Jahrhundert ungestört von Kriegen – die österreichisch-osmanischen Auseinandersetzungen wie auch die russisch-türkischen Kriege fanden außerhalb Siebenbürgens statt – entfalten konnte, wobei nur die Pest noch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts immer wieder einmal in der Stadt grassierte. Die wirtschaftliche Erschließung des im Südwesten benachbarten Banates und die Ansiedlung der „Schwaben" wiederum konnten positive Impulse nach Hermannstadt und ganz Siebenbürgen aussenden. Mit der Einführung der Konzivilität im Jahr 1781 erhielten „ am 12. Dezember die ersten Fremdnationalen das Bürgerrecht[18]", so dass die Einwohnerzahl von 10.818 im Jahr 1785 auf 12.396 im Jahr 1818 stieg, dies „ohne Militär", wie es der Chronist ausdrücklich vermerkt[19].

Die Zugehörigkeit zum neuen, zentralistisch geführten Habsburgerreich brachte auch für Hermannstadt, als wichtigste Garnisonstadt im Südosten, auf politisch wie gesellschaftlicher Ebene Umstrukturierungen mit sich, wie sie der reformabsolutistisch geprägte Beamtenstaat bedingte. Die neue Stadtgesellschaft sollte Teil eines durchorganisierten, überschaubaren Wohlfahrtsstaates werden, dessen Bürger, spätestens seit den Josephinischen Reformen an einem Ziel – der „Glückseligkeit"[20] möglichst vieler zu arbeiten hatten[21].

Unter den neuen politischen Bedingungen stiegen im 18. Jahrhundert viele der ehemals führenden Hermannstädter Patrizier-Geschlechter in den österreichischen Beamtenadel auf und konvertierten z. Teil zum Katholizismus, um wichtige Verwaltungsposten im neuen Stadtgefüge zu erlangen (zu den wichtigsten Familien gehörten: Hann von Hannenheim, von Hochmeister, von Reißenfels, Binder von Sachsenfels, von Brukenthal). Sie wetteiferten in ihrer Lebenshaltung mit dem in der Stadt ansässig gewordenen österreichischen Beamten- und Militäradel[22]. An der Spitze dieses

[17] Siehe hierzu Konrad Gündisch: Siebenbürgen und die Siebenbürger Sachsen (Studienbuchreihe der Stiftung Ostdeutscher Kulturrat 8). München 1998.

[18] Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 33.

[19] Ebenda, S. 37.

[20] Hermann Conrad (Hg.): Recht und Verfassung des Reiches in der Zeit Maria Theresias. Die Vorträge zum Unterricht des Erzherzogs Joseph im Natur- und Völkerrecht sowie im Deutschen Staats- und Lehnrecht (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 28). Köln, Opladen 1964. Zitiert nach Gerhard Tanzer: Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert. Wien, Köln, Weimar 1992, S. 281.

[21] Siehe hierzu Konrad Gündisch, wie Fußnote 17, S. 101 – 142; auch Ernst Bruckmüller: Sozialgeschichte Österreichs. Wien 2001 und Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 5. Aufl. [erstmals 1962 erschienen] Neuwied/Berlin 1971.

[22] Siehe beispielhaft hierzu Julius Groß: Zur Geschichte der Heydendorff'schen Familie. In: Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde. Neue Folge 24, Heft 2 (1892), S. 233 – 346; auch Friedrich Wilhelm Seraphin (Hg.): Aus den Briefen der Familie von Heydendorff (1737 – 1855). In: Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde. Neue Folge 25, Heft 1 (1894), S. 1 – 274.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Beamtentums stand der Kommandierende General. Mit einem Kaiserlichen Reskript vom 17. September 1764, demnach ab nun im einst evangelischen Hermannstadt, die Hälfte des Magistrats mit Katholiken zu besetzen sei („geometrische Proportion"), sollte die Macht der alten Führungsriege gebrochen werden. In logischer Folge wurde 1784 die Autorität des Magistrats auf das Stadtgebiet eingeschränkt und am 2. Dezember 1796 das Hermannstädter Königsrichteramt, das letzte Amt ständischer Privilegiertheit der Sachsen, aufgelöst[23].

Mit dem neuen Verwaltungssystem setzte sich auch in den sächsischen Städten Siebenbürgens, hier in Hermannstadt, jener rationalistisch motivierte Ordnungszwang des reformabsolutistischen Beamtenstaates durch, dessen Bestreben dahin ging, „einen abstrakten Zeitraster über die Handlungen und den Alltag der Bürger zu legen[24]", mit der man ihre Zeiteinteilung jenseits aller sozialen, ökonomischen und kulturellen Unterschiede überprüfen, vergleichen, kritisieren" konnte, kurzum die Kontrolle zum „Wohle der Allgemeinheit" auszuüben anstrebte. Solches geschah im Einklang mit dem staatlichen Bestreben, die sich neu etablierenden bürgerlichen Wirtschaftsstrukturen durch Eindämmen und späteres Auflösen der starren Zunftregulative intensiv zu fördern und zu festigten und das Wirtschaftsleben aus dem Zwang überkommender Traditionen zu befreien. Diese Bestrebungen und die daran gebundenen Erfolge sind allerdings nur vor dem Hintergrund der unterschiedlichen politischen und konfessionellen Positionen der in Siebenbürgen lebenden Ethnien zu bewerten. Bei den protestantischen Sachsen, vor allem bei ihrer städtischen Führungsriege, verhinderten die damit einhergehenden gegenreformatorischen Maßnahmen und Zwänge im 18. Jahrhundert eine allzu schnelle Tendenz, Kirchen- und Gottesdienstbesuch aus dem Alltag zu verbannen[25]. Auch dürfen die im 18. Jahrhundert in kurzen Zeitabschnitten wiederkehrender Pestepidemien (in Hermannstadt 1710/11; 1717; 1737/38; 1755), die das wirtschaftliche und gesellschaftliche Leben immer wieder einzuschränken vermochten, nicht vergessen werden[26].

Die früher von Nachbarschaften[27] und Zünften verantwortete Regulierung des Vergnügens im Zusammenhang ganzheitlicher Arbeits- und Lebensauffassung wich – beginnend mit dem 18. Jahrhundert – dann auch in Hermannstadt allmählich einer von der staatlichen Obrigkeit gelenkten Freizeitpolitik, auch wenn sie anfänglich noch als Teil jener allgemeinen Politik der Habsburger empfunden wurde, die in Siebenbürgen von den Sachsen als „eine zentralistisch gelenkte Bevormundung durch die Staatsverwaltung" wahrgenommen wurde, als eine „Gängelung von Wien direkt bis hin zum einfachen Dorfhannen [d. I. Schultheißen][28]".

Die Regulierungen hinsichtlich der Disziplinierung von Arbeits- und Freizeitverhalten ließen sich jedoch nicht aufhalten. Sie kamen konkret als Anordnungen des Magistrats in die Öffentlichkeit hinüber und setzen die älteren Zunfttraditionen außer Funktion.

[23] Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 35 - 36.
[24] Gerhard Tanzer, wie Fußnote 20, S. 277.
[25] Siehe hierzu die autobiographischen Zeugnisse des Michael Conrad aus der schon erwähnten Familie von Heidendorf, in: Rudolf Theil (Hg.): Michael Conrad von Heidendorf. Eine Selbstbiographie. In: Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde. Neue Folge 13 (1876), S. 339 – 351, 365 – 576; Bd. 14 (1877), S. 229 – 246; Bd. 15 (1859); S. 127 – 161; Bd. 16 (1880/81), S. 158 – 203, 426 – 498, 652 – 683; Bd. 18 (1883), S. 1 – 345; auch Bernd Dieter Schobel: Autobiographische Reaktionen auf die Gegenreformation in Siebenbürgen. In: Ulrich A. Wien (Hg.): Reformation, Pietismus, Spiritualität. Beiträge zur siebenbürgisch-sächsischen Kirchengeschichte (Siebenbürgisches Archiv 41). Köln, Weimar, Wien 2011, S. 194 – 226).
[26] Paul Cernovodeanu, Paul Binder: Cavalerii Apocalipsului. Calamitățile naturala din trecutul Romaniei (până la 1800). Bukarest 1993.
[27] Siehe hierzu Hans-Achim Schubert: Nachbarschaft und Modernisierung (Studia Transylvanica 6). Köln, Wien 1980.
[28] Ulrich A. Wien: Einleitung. In: Derselbe und Karl W. Schwarz (Hg.): Die Kirchenordnungen der Evangelischen Kirche A. B. in Siebenbürgen (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens 30). Köln, Weimar, Wien 2005, S. 8.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Der schon angesprochene Sinn und Zweck dieser Regularien war es, das Vergnügen aus dem Gesamtzusammenhang von Arbeitszeit und Werktag herauszunehmen, ihm eine begrenzte Zeitspanne (vor allem in den Abend- und Nachtstunden) zuzuweisen, die sich nicht nachteilig auf die Arbeitszeit auswirken durfte. Von der allmählich seit dem 17. Jahrhundert fortschreitenden Reduzierung der kirchlichen Feiertage und der Fixierung der Gottesdienste auf den Sonntag[29], über die zeitliche Begrenzung und Disziplinierung der Nachtschwärmerei[30] im 18. Jahrhundert bis hin zur Einführung der Sonntagsruhe in Gewerbe und Handel im Jahr 1891[31], verfolgte die lokale Verwaltung länger als ein Jahrhundert konsequent die nunmehr „vernünftige" Lebenseinstellung, das ehemals aufklärerische Reformanliegen, welches in Wien schon die Theresianischen wie Josefinischen Verordnungen[32] während des 18. Jahrhunderts ins Auge gefasst hatten.

Die neuen kapitalistischen, auf Lohnarbeit ausgerichteten ökonomischen Rahmenbedingungen des 19. Jahrhundert führten in der Stadt am Zibin, wie schon erwähnt, nur allmählich zur Implementierung der in Wien schon hundert Jahre zuvor angestrebten Trennung von Arbeitszeit, Vergnügen und Andachtszeit. Erst mit dem wirtschaftlichen Aufschwung, den zahlreichen gewerblichen wie manufakturellen Gründungen im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert (weitgefächertes Mühlenwesen, Altschifffahrtsgesellschaft 1837, Runkelrüben-Zuckerfabrik 1839, Fischzucht-Gesellschaft 1863, Sodawasser-, Spinn- und Tuchfabriken, Riegersche Maschinenfabrik 1875, Spielwarenfabrik 1891)[33] war eine „disziplinierte" Auffassung von Arbeits- und Freizeit nicht mehr zu umgehen. Der nach der Uhr gelebte Alltag trug zur Verinnerlichung des kontrollierten Umgangs mit dem Vergnügen bei, das neue Verständnis von bürgerlicher Mäßigung wurde zu einer Identitätskomponente des Bürgerlich-Urbanen. Der Begriff „Freizeit" war geboren, die „Reinigung" der Arbeitssphäre von Freizeitelementen wurde zum Merkmal der neuen städtischen Lebensweise. Die mittelalterlichen Gepflogenheiten, „der Blaue Montag" oder aber wie es bei Emil Sigerus heißt, „die übermäßigen Fressen und Saufereien bei den Zünften" waren schon 1700 offiziell verboten worden[34] und kamen, sofern sie in der Stadt weitergeführt, von der Allgemeinheit sanktioniert, vor den Richterstuhl der neuen, bürgerlichen Vernunft. Das „unmäßige Vergnügen", gebunden an traditionelle Anlässe (Sitttage der Nachbarschaften, Jahrmärkte, Dorfhochzeiten), wurde aus städtischer Sicht seit dem 19. Jahrhundert zum pejorativen Etikett des Ländlichen. Freizeit, Arbeitszeit und Andachtszeit erhielten in der Stadt unter diesen Umständen ihre eigenen, überschaubaren Zeitabschnitte

[29] „In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren nebst dem Stadtpfarrer noch der Archidiakonus (Stadtprediger), je ein Montags, Mittwoch- und Donnerstagprediger, ferner ein Früh- und ein Vesperprediger an der Stadtpfarrkirche angestellt. [...] Noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts belief sich die Anzahl der Prediger auf 8. Aber 1850 wurde in der ‚Hermannstädter Zeitung' der Vorschlag gemacht, deren Zahl auf 6 herabzusetzen[...] Siehe Emil Sigerus: Vom alten Hermannstadt. Band III. Hermannstadt 1928, S. 36.

[30] Am 9. Juli 1716 verkündete der Magistrat, es dürfe niemand sich unterstehen „nach dem Zappenstreich mit der Musik auf den Gassen sich finden {zu] lassen"; dem folgte am 22. Juli 1722 das Verbot des „[Aus]Schenken[s allerlei Getränks nach dem Zapfenstreich wie auch die Musik" bei einer Strafe von 12 ungarischen Gulden; schließlich präzisierte ein Verbot im darauf folgenden Jahr die Uhrzeit, wonach man sich „nach 10 Uhr auf den Gassen[nicht mehr] finden" zu lassen habe, „ zumal mit verdeckten Sacklaternen". Schließlich ging man am 14. Juni 1724 mit dem Beschluss so weit, dass „die Nachtgrassanten ohne Unterschied in das Narrenhäusel kommen" sollten. Siehe hierzu Heinrich Herbert: Der Haushalt Hermannstadts zur Zeit Karls VI. Die Bürgermeisterrechnungen. Mittheilungen aus den Hermannstädter Magistratsprotocollen. In: Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. Neue Folge 24, Heft 1 (1892), S. 83 – 229, hier S. 208.

[31] 15. Juli 1891; zwei Jahre später, am 16. Juli 1893; wurde schließlich „die vollständige Sonntagsruhe der Geschäfte" dekretiert. Siehe Emil Sigerus, Fußnote 12, S. 54 - 55.

[32] Die von Joseph II. am 25. Februar 1783 erlassene neue Gottesdienstordnung für Wien und dessen Vorstädte ist von der Reduzierung der Zahl der Messen geprägt, wobei wirtschaftliche wie moralische Aspekte angeführt sind. Siehe Hans Hollerweger: Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich (Studien zur Pastoralliturgie 1). Regensburg 1976, S. 311.

[33] Emil Sigerus, wie Fußnote 11, S. 234 - 236.

[34] Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 20.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

zugewiesen. Vergnügen konnte nun unabhängig von tradierten Anlässen, schließlich jederzeit genossen werden, sofern es in der Arbeit sein logisches Pendant hatte. Es waren vor allem die sich etablierenden Vereine, aber auch die Kleinfamilien und erstmals der einzelne, als Privatperson, welche gerade durch „das sich Ergehen auf der Promenade", dem Spaziergang im öffentlichen Raum oder aber in der Natur, als Träger dieser neuen Feier- und Vergnügungskultur auftraten. Spätestens mit dem Bau eines repräsentativen Bürger- und Gewerbevereinshauses 1867 auf dem Kleinen Ring, im Herzen der Altstadt[35], demonstrierte das neue Städtebürgertum seine nun führende gesellschaftliche Position in einer Stadt, deren Einwohnerzahl knapp unter 15.000 lag.

Die gesellschaftlichen Bedürfnisse der neuen, seit der Wende zum 19. Jahrhundert sich etablierenden urbanen Gesellschaftsschicht spiegelten sich allgemein in einer neuen Stadtkultur wider, unter anderem auch in einem gewandelten Raumbild, welches nun auch die Stadt in die sie umgebende Natur mit einbezog. Die Schleifung der mittelalterlichen Wehranlagen Hermannstadts gehört mit in diesen Kontext. Die schrittweise Säkularisierung des städtischen Lebens[36], die der reformabsolutistische österreichische Beamtenstaat seit dem 18. Jahrhundert implementiert hatte, trug mit dazu bei, den gleitenden Übergang zwischen religiösem und ästhetischem Empfinden auch in der Hermannstädter Gesellschaft zu beschleunigen, eine ästhetische Weltneugier im Sinne aufklärerischer Tradition zu wecken und eine Freude am Sehen und am ästhetischen Genießen[37] auszulösen, wie sie ein von der Schönheit der eigenen Stadt erzählender Naturraum idealerweise zu verkörpern vermochte. Dieses Empfinden wurde im Biedermeier romantisch gesteigert und ab 1879 durch die Gründung eines „Verschönerungsvereines"[38] in eine effektive Organisationsstruktur gefügt. Auch die Veduten und Wanderkarten aus der ersten siebenbürgischen Lithographie-Anstalt des Michael Bielz (1822) sprechen diesem Gefühl die Sprache. Nicht zuletzt belegt die erstmals am 29. November 1885 gelaufene erste Hermannstädter Ansichtskarte mit einer Totalansicht der Stadt diese neue Wertschätzung des eigenen Stadtraums[39].

Bei aller Fokussierung auf den Stellenwert von Freizeitgestaltung der neuen bürgerlichen Klasse – hier explizit das „Promenieren" und Vergnügen in der Natur – lässt sich dieser Aspekt des kulturellen Handelns bei der Gestaltung eines dem neuen Lebensgefühl entsprechenden Stadtraumes nicht von den parallel dazu verlaufenden technisch-infrastrukturellen Neuerungen im Dienste von Sauberkeit, Komfort und Hygiene im Stadtbild trennen. Es hatten sich schon die Aufklärer die großen Stadtplätze erträumt, über die die Luft großzügig durchstreichen und die ungesunden Ausdünstungen mitnehmen könne. Sauber gepflasterte Plätze und Straßen[40], neue Wasserleitungen und Bäder im

[35] Die Einweihung des in neugotischem Stil erbauten neuen Sitzes des Hermannstädter Bürger- und Gewerbevereins am fand am 24. November 1867 statt. Das Haus am Kleinen Ring 11 beherbergt heute die ethnographischen Sammlungen des ASTRA-Nationalmuseums.

[36] „Die Feier des Sonntags war streng, wer nicht in die Kirche ging wurde bestraft, bei allen Visitationen wurden die Verächter des Sonntags hervorgeholt und mussten Rede steh[e]n. Aber in Hermannstadt begann die Sitte sich zu lockern." Friedrich Teutsch: Geschichte der evangelischen Kirche in Siebenbürgen. Band II (1700 – 1917). Hermannstadt 1922, S. 204.

[37] Hierzu äußerte sich 1769 der ehemalige Gubernial-Sekretär Johann Theodor von Herrmann: „Die Sonn- und Feiertage scheinen zu nichts anders eingesetzt zu sein, als in allerhand Arten des Vergnügens abzuwechseln. Alle öffentlichen Gärten, Spaziergänge und Wirtshäuser ertönen davon, und nach Sonnenuntergang sind die Straßen mit Kutschen bedeckt, welche mit grünen Zweigen umschlungen, im Triumph aus dem sogenannten jungen Wald nach Hause fahren". Siehe Julius Groß: Aus den Briefen des Gubernial-Sekretärs Johann Theodor von Herrmann. In: Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. Neue Folge 23, Heft 1 (1890), S. 120.

[38] Siehe hierzu Ernst Buchholzer: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes des Vereins zur Verschönerung der Stadt Hermannstadt. Hermannstadt 1929.

[39] Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 52; vgl. auch Konrad Klein: Grüße aus dem Bärenland. Siebenbürgen in alten Ansichtskarten. München1998, S. 29. Klein datiert die Ansichtskarte im Unterschied zu Sigerus auf den 29. Dezember 1885.

[40] Die Pflasterung der Gassen wurde 1721 begonnen, jene der städtischen Paradestraße, der Heltauergasse, jedoch erst 1775 vollendet. Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 24 – 33.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Jungen Wald, die seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts überall in der Stadt installierten Röhrenbrunnen[41], die Beleuchtung der Straßen ab dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts[42] konvergierten mit dem Bild der Promenaden und dem des Jungen Waldes zum ästhetischen Raumbild und zur Identitätschiffre eines zivilisatorisch „gesitteten" Hermannstädter Städtebürgertums. In diesem Stadtbild hatte dementsprechend auch das Milchvieh der letzten Ackerbürger aus der Unterstadt keinen Platz mehr, „das Tränken des Viehes bei den Gassenbrunnen" bzw. durch die Straßen ziehende Büffelherden waren ab Ende des 18. Jahrhunderts bei Strafe strikt verboten[43]. Eine 1856 vom Magistrat herausgegebene „Reinigungs-Ordnung" wachte über das Einhalten der neuen stadthygienischen Normen.

Das Vorbild zur modernen Umgestaltung der mittelalterlichen Stadt lieferte in allen Belängen Wien. Seit 1754 verkehrte die Postkutsche einmal im Monat zwischen Wien und Hermannstadt[44] und brachte neben der neuesten Mode und Wohnkultur auch die wichtigsten Neuigkeiten hinsichtlich der sich zu einer Vergnügungsstadt wandelnden Metropole mit in die Provinz. Zudem lebte der in Hermannstadt ansässige österreichische Beamtenadel die neue Lebenseinstellung vor. Tanzsäle und Theater, öffentliche Gärten, Promenaden, Eislaufplätze und Bäder, ein „Nobelkorso" mussten her.

Nach Auflösung der Stadtguardia 1741 hatte man in Wien wenige Jahre später mit dem Begrünen und Bepflanzen der nun funktionslos gewordenen Basteien Wiens angefangen. Diese Grünräume wurden in kürzester Zeit zu den Lieblingspromenaden der Einwohner der Habsburger-Hauptstadt. Neben Augarten und Prater bot vor allem die sogenannte „Ochsenmühle", eine kreisförmig angelegte Wandelbahn vor der Burgschanze, den Wienern den angemessenen öffentlichen Raum bürgerlicher Repräsentation mit allen dazu nötigen Voraussetzungen – Freizeitatmosphäre, gepaart mit übersichtlichem Ruhegenuss und von Menschenhand ästhetisch „korrigierter" Natur[45].

Mit der für eine Provinzstadt entsprechenden Zeitversetzung übernahm Hermannstadt die Wiener Anregungen und Modelle. Den Auftakt bildete die Auffüllung der ehemaligen Schutzteiche rings um die Stadt[46]. Einige Jahre später empfing der erste öffentliche Garten/Park seine Besucher. 1791 war ein Stück des ehemaligen Verteidigungswalles, gelegen zwischen dem Leichen- und dem Heltauertor, planiert worden, auf dass hier „ein angenehmer Spaziergang für das hiesige Publikum zugerichtet werde[47]." Er bildete den Auftakt zur Errichtung der sogenannten Großen Promenade, einer großzügigen Anlage mit Oberer und Unterer Promenade, an die sich später noch die Harteneck-Promenade anschloss[48].

Noch im Jahr 1751 hatte eine Visitation seitens des Magistrats 39 Befestigungstürme in den Ringmauern der Stadt protokolliert[49]. Ein halbes Jahrhundert später begann mit dem Abtragen des

[41] Am Anfang stand die Regulierung der städtischen Gewässer (Zibin 1706 und 1766, Schewisbach 1721); es folgte Aufstellung von Röhrenbrunnen in den Gassen, wie konkret dokumentiert ist: 1736 in der Reispergasse, 1743 in der Fleischergasse, 1745 am Hunsrück, 1747 in der Quergasse und der Borgergasse, 1750 in der Elisabethgasse, 1765 in der Heltauergasse. Siehe Emil Sigerus, ebenda, S. 27 – 30.

[42] „1835 für die Gassenbeleuchtung kommen Öllampen in Verwendung". Damit übernahm die Stadt die Verantwortung für die Sicherung der Straßenbeleuchtung endgültig von den Nachbarschaften. 1862 sollten Petroleumlampen folgen. Siehe Emil Sigerus, ebenda, S. 39, 44.

[43] 1797 wurde die Viehtränke bei den Gassenbrunnen verboten, 1824 heißt es dann: „Es wird verboten, Büffelkühe mit der Herde durch die Stadt zu treiben". Emil Sigerus, ebenda 12, S. 36, 38.

[44] Emil Sigerus, ebenda, S. 29.

[45] Siehe hierzu Gerhard Tanzer, wie Fußnote 20, S. 256 – 276.

[46] 1740 schon war der Schusterteich zugeschüttet worden. Siehe Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 27; ders., wie Fußnote 11, S. 212 – 213.

[47] Emil Sigerus, wie Fußnote 11, S. 214.

[48] Ebenda, S 215 - 218.

[49] Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 29.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Weberturms auf der Soldisch-Bastei das Schleifen eines beachtlichen Teiles der Befestigungsanlagen. Vor allem die Stadttore und die Basteien wurden abgetragen, da sie als nunmehr funktionslos überholte Symbole einer auf Wehrhaftigkeit ausgerichteten mittelalterlichen Stadt, zugunsten des neuen, offenen Raumempfindens weichen mussten. Bis 1903 dauerten schließlich diese Abrissbauten[50].

Im Gegenzug schmückten sich die mittelalterlichen Plätze und Straßen während dieser Zeit mit Linden und Erlenalleen, Promenaden und städtischen Parkanlagen, wie jene auf dem Soldisch-Platz und auf den „Brettern", auf der ehemaligen Schülerschanze und am Bahnhofs- und am Theaterplatz[51].
Trotz aller Meriten der sächsischen Obrigkeit beim Zustandekommen der städtischen Grünanlagen, darf die Rolle des österreichischen Militärs, genauer dessen Wunschprojektionen hinsichtlich einer lebenswerten Garnisonstadt mit standesgemäßen Vergnügungs- und Freizeitangeboten, nicht außer Acht gelassen werden. So waren anfänglich die hier stationierten höheren Offiziere in Vielem der treibende Motor: „Der große Eifer, mit dem sich dann die höheren Militärs, der kommandierende General Graf Mitrovsky an der Spitze, der zu schaffenden Promenade annahmen, lässt wohl den Schluss zu, dass eben diese hinter der ganzen Sache steckten. Sie förderten unaufhörlich das Unternehmen. So ließ 1810 der Oberst Senitzer auf dem oberen Wall gegen Westen auf Kosten seines 31. Infanterieregimentes das ‚Gloriet' errichten, ein auf Holzsäulen ruhendes weit ausgreifendes Dach, damit dies die Promenierenden gegen einen plötzlichen Regen und die stechenden Sonnenstrahlen schützen, zugleich dem ganzen Promenadenplatz zur Verschönerung [dienen] und einen Ort [gäbe], wo das Publikum mit Musik amusiert werden könne[52]." 1818 brachte das österreichische Militär mit der Stiftung eines „Konkordia-Tempels" (Pavillon) für die Obere Promenade die gute Zusammenarbeit und ihr gutes Verhältnis zur Bürgerschaft in Sachen der Stadtverschönerung symbolisch zum Ausdruck[53].

Das anhaltende militärische Engagement fand sein Pendant im Wirken des erwähnten, 1879 gegründeten „Verschönerungsvereins". Ihm gehörten die angesehensten Bürger Hermannstadts an, an seiner Spitze standen Professoren der Rechtsakademie, Ärzte und in der Stadt etablierte bildende Künstler. 1881 übernahm schließlich der Verein die Verantwortung über die Promenade, ohne dass das Engagement des österreichischen Militärs ganz aufhörte[54].

Zum wichtigsten Unterfangen des Verschönerungsvereines gehörte die jahrelange Pflege des Erlenparkes, eines Landschaftsparks mit Promenade, der als räumliches Verbindungsglied zwischen den Innenstadt-Promenaden und dem Jungen Wald bis heute zu den schönsten, von Kultur und Natur gleichermaßen geprägten, großzügigen Naherholungsgebieten in Siebenbürgen zählt. Die Initiative in der Zusammenarbeit von Magistrat und der k. u. k. Landesbaudirektion setzte von Anbeginn (1857) auf ein professionell zu realisierendes Projekt, wobei die Planungsarbeiten einem Mitglied dieser Direktion, Herrn „Ingenieur-Assistent Seyfried" übertragen wurden. Das mit 3360 Fl. Kosten veranschlagte Projekt sah zwei mit Alleenbäumen (Erlen, Linden, Schwarzpappeln und Eichen) gesäumte Wege entlang zweier Wasserläufe vor: „Der eine führte von der Schewisgasse immer an dem Schewisbach entlang bis nahe an die, 1750 von der Ledererzunft errichteten Abzweigung des Schewisbaches bei der sogenannten ‚Kuhfurt'; der andere begann bei der Schwimmschule, ging fort, an dem kleinen Lohmühlkanal entlang, und vereinigte sich mit dem erstangeführten Weg, um dann

[50] Beginnend 1807 mit dem Weberturm über den Abriss des Burgertors 1857, des Elisabethtors und der Burgertorbastei 1865 bis hin zur Abtragung der Stadtmauer zwischen Elisabth- und Lederergasse 1871, letztlich jener am Soldisch 1903. Siehe Emil Sigerus, wie Fußnote 12, S. 20 – 58.
[51] Siehe Kurt S. Klemens, Dan Vladimir Vlăduț: Parcuri sibiene. Hermannstädter Parkanlagen. Sibiu/Hermannstadt 2008.
[52] Emil Sigerus: Zur Geschichte des Erlenparks. In: Ernst Buchholzer, wie Fußnote 38, S. 30 – 40, hier S. 31 – 32.
[53] Ernst Buchholzer, ebenda, S. 10.
[54] Ebenda.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

bis an den Rand des Jungen Waldes zu führen[55]." In der Nähe der Zusammenführung der zwei Wege entstand die „Stern-Estrade", ein ovaler, mit Föhren gesäumter Platz, in dessen Mitte eine Linde stand. Den Namen hatte die sternförmige Rasenumfassung des gesamten Ensembles geliefert. Der als Verbindungsdamm zwischen den zwei Promenadenwegen in die Gestaltung der Erlenpromenade miteinbezogene Föhrendamm entstammte, als ehemaliger Wasser-Sperrdamm, einer jahrhundertealten Stadtbefestigungsanlage und führte bis zum Jungen Wald hin. Mit Übernahme der Promenadenpflege im Jahre 1881 durch den „Verein zur Verschönerung der Stadt Hermannstadt" erfuhr die Erlenpromenade die Erweiterung zum Park. Gärtnerische Gestaltung der Flächen zwischen den Promenaden, Seerosenteiche, Springbrunnen und raumgestalterisch platzierte Baumgruppen- und Blumenbeete, Alleenbeleuchtung, Musikpavillon und Goldfischbecken, sowie barocke Steinvasen aus dem ehemaligen Brukenthalischen Garten verliehen der Freizeitanlage gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen symbolisch verdichteten Platz im Leitbild der bürgerlich-urbanen Freizeitgestaltung, der bis heute nicht an Bedeutung verloren hat[56]. Dieser Stellenwert schloss seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend auch den Jungen Wald mit ein[57].

Für die Hermannstädter nahm dieser Forst seit jeher eine Sonderstellung unter seinesgleichen ein, verlangte die Kommunität schon 1597, „der Stadt-Wald soll auf das Fleissigste verwartet werden[58]" und siebzig Jahre später wird expressis seine Schonung verlagt, „sintemahl derselbe nicht eines oder zweyer [gehört], sonder gemeiner Stadt Kleinod ist[59]". Inwieweit sich diese Wertschätzung nicht nur auf die wirtschaftliche Nutzbewertung für die städtische Allgemeinheit bezieht – und die Zeugnisse hierzu sind zahlreich – lässt sich für diese Zeiten nicht mehr eruieren. Für welche Gesellschaftsschichten das 1719 erwähnte „alte Lusthaus[60]" die Lokalität zum Vergnügen abgab und seit wann ein solches im Walde bestand, ist nicht überliefert. Dass die Allgemeinheit ihr Recht an diesem Erholungsort nicht immer mit Erfolg verteidigen konnte, zeigte sich in den Anfängen des 18. Jahrhunderts, als mit dem Einzug des österreichischen Militärs in Siebenbürgen, der Wald von diesem als Exerzier- und Manöverplatz beansprucht wurde. 1721 hatte der damalige Kommandierende General, Damian Hugo Graf von Virmond, den Forst gar für die eigene Jagd absperren lassen. Der von ihm angelegte und mit Palisaden umzäunte Wildpark steht am Anfang des bis heute als besondere Attraktion und Freizeitangebot geltenden Zoos im Jungen Wald. Über diesen „aufgebürdeten Thiergarten[61]" in „unserem, an Raubtieren leider Gottes überreich gesegneten Kronlande" mokierte sich nach mehr als hundert Jahren noch ein anonymer Chronist: „...die Leute [drängen] nach den Menagerien, um daselbst einen in Ruhestand versetzten çidevant Tanzbären und einige räudige Exemplare altersschwacher Wölfe anzustarren[62]".

Auf lange Sicht aber blieb der Junge Wald, trotz militärischer Schießstände, der städtischen Allgemeinheit als Erholungs- und Vergnügungsraum erhalten, wenn auch im 18. Jahrhundert die zahlreichen hochherrschaftlichen Privatgärten, allen voran der Baron von Brukenthalische, im Bewusstsein der Stadtbewohner den Inbegriff städtischer Räume des Lustwandelns und des mit

[55] Emil Sigerus, wie Fußnote 52, S. 34.
[56] Siehe Gustav Bedeus: Die Sternschanze im Jungen Wald. In: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt vom 22. und 23. März 1921; Wilhelm Bruckner: Hermannstadt in Siebenbürgen (Hg.: Georg Biermann Stätten der Kultur 23). Leipzig (um 1910), S. 53; Erika Schneider: Din istoricul grădinilor cetății [Aus der Geschichte der Stadtgärten]. In: Sibiul orașul nostru. Foaie volantă editată de Consiliul Popular al Municipiului Sibiu cu ocazia Aniversării Centenarului Asociației de Infrumusețare. O. A. (1979); Kurt S. Klemens, Dan Vladimir Vlăduț, wie Fußnote 51, S. 35 – 47.
[57] Ebenda, S. 34 – 35.
[58] Magistratsverordnung, zitiert nach Emil Sigerus, wie Fußnote 11, S. 223.
[59] Magistratsverordnung vom 22. Januar 1597, ebenda.
[60] Ebenda, S. 224.
[61] Protokoll des Hermannstädter Magistrats vom 7. März 1722. Zitiert nach Emil Sigerus, wie Fußnote 11, S. 225.
[62] Nach Emil Sigerus, ebenda, S. 229.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

äußerster künstlichen Raffinesse gesteigerten Naturgenusses darstellten: Orangerien, künstliche Wasserfälle, terrassierte Anlagen mit Wandelgängen und romantische Ruinenanlagen gehörten zu diesen Privatgärten der städtischen Oberschicht[63].

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts übernahm der Junge Wald immer deutlicher städtische „Repräsentationspflichten", man war sich in der Stadt um seiner Symbolkraft bewusst. Er galt nun als Kleinod der Allgemeinheit und Repräsentant eines verbürgerlichten Lebensstils und –gefühls, welches sich nicht mehr hinter jenem anderen, vom Gartenambiente hochherrschaftlicher Lebenskultur versinnbildlichten, verstecken musste. Josef II. wurde während seiner Aufenthalte in Hermannstadt (1773 und 1783) in den Jungen Wald geleitet[64], Kaiser Franz Josef I. später hier feierlich mit einem großen Volksfest empfangen und geehrt. Ihm widmete am 25. Juli 1852 die Kommunität eine der jahrhundertealten Eichen. Als die „Kaisereiche" ist sie später ins Repertoire Hermannstädter Stadtsymbolik eingegangen. Unter der Kaisereiche, um deren Stamm herum eine Estrade den Überblick über die feiernde Menge bot, fanden bis zu ihrer Vernichtung durch einen Brandanschlag 1881 zahlreiche Feste statt, Volksfeste, wie sie ehedem unter Aufsicht der Obrigkeit auf dem Großen Ring der Innenstadt stattgefunden hatten[65].

Die ersten großen Volksfeste feierte man im Jungen Wald, wenn auch nur noch vom Datum her anlassgebunden, jährlich am zweiten und dritten Pfingsttag. Das „Majalisfest" der evangelischen Schuljugend entwickelte sich vor der Kulisse des Jungen Waldes zum begehrtesten Jugendfest in der Stadt und stellte seit 1865 ein Vorbild für viele Vereinsfeste dar[66]. Es wurde zur Chiffre unverwechselbarer bürgerlicher Hermannstädter Jugendkultur: „Majalis! Majalis! Welche Erinnerungen an die fröhliche Jugendzeit weckt dieses Wort. [...] Der Schauplatz des Majalis blieb immer derselbe, das dort aufgeführte Liebesstück blieb auch das gleiche, nur die handelnden Personen wechselten von Jahr zu Jahr. Aber gewiß sahen die alten Eichen niemals ein schöneres Fest, als das der munteren und glücklichen Schuljugend!"[67]

War in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch der Wonnemonat Mai für Waldfeste ausersehen, so fanden diese später von Mai bis September statt. Das Tanzen (der Tanzpavillon wurde 1859 aufgestellt), das Reiten – dazu lud die neue Reiterallee (1868) ein –, die alters- und standesspezifische Leibesübungen, die Turniere auf der Wiese vor der Waldwirtschaft, das Fechten, Singen, Lustwandeln im Freien, das alles waren Äußerungen einer neuen Geselligkeit, die sich jenseits beruflicher Gliederung und des religiösen Feiertagskalenders konstituiert hatte. Sie entsprach dem bürgerlichen Empfinden einer modernen Lebenshaltung, wo die Freizeit quasi jederzeit, d. h. in einem „vernünftigen", von der Gesellschaftsgruppe selbst bestimmten Rhythmus des Vergnügens, zum selbstzwecklichen Wohl jedes Einzelnen, erlebt werden konnte. Emil Sigerus führt resümierend Adalbert Stifters Aussage in Bezug auf den Wiener Prater ins Feld, um vergleichbar die Bedeutung des Jungen Waldes für die Hermannstädter Öffentlichkeit transparent zu machen: „Ist es ein Park? Nein! Ist es eine Wiese? Nein! Ist es ein Garten? Nein! Ein Wald? Nein! Eine Lustanstalt? Nein! Was denn? Alles Zusammen!"[68]

[63] Emil Sigerus: Alte Gärten. In: Ders.: Vom alten Hermannstadt, Fußnote 11, S. 204 – 222.

[64] Dieser Besuch ist anekdotisch festgehalten und bis heute im Gedächtnis der Hermannstädter präsent. Sigerus verwendet die Anekdote als Entree für seine Betrachtungen, und Binder auch. „Ist dies der Junge Wald mit so viel alten Eichen?" soll der Kaiser gefragt haben, worauf der Hermannstädter Bürgermeister die Replik gegeben haben soll „Ja, ja Monarch! Dir ist er zu vergleichen: An Jahren bist du jung, an Weisheit aber alt!" Zitiert nach Emil Sigerus, wie Fußnote 11, S. 223.

[65] „Ein herrlicher Sommer-Nachmittag. Verfasser – damals ein Schulknabe – ist mit dabei gewesen", notiert Josef Binder, wie Fußnote 1, S. 35.

[66] Nach der Revolution in Rumänien 1989 wurde das Majalis-Fest der Hermannstädter Gymnasiasten vom Brukenthal-Nationalkolleg ganz bewusst als Traditionspflege der alten Schulfeierlichkeiten im Jungen Wald wieder eingeführt.

[67] Emil Sigerus, wie Fußnote 11, S. 232.

[68] Ebenda, S. 236.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Poetische Hochkonjunktur hatte der Junge Wald schon seit dem 19. Jahrhundert. Das „romantische" Schauspiel aus der Feder einer Wiener Schriftstellerin „Der Wald bei Hermannstadt" gehörte zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Stücke auf der Bühne in Pest (wo es gleich siebzehnmal aufgeführt wurde), bevor es im Jahre 1815 auch die Herzen der Hermannstädter zutiefst rührte. In zahlreichen Lebenserinnerungen, veröffentlichten Festreden, wie auch in den Reiseführern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wird ihm ein emotionales Denkmal gesetzt. Am ausführlichsten tut dies Benigni's Kalender von 1859 in der Beschreibung des Pfingstvolksfestes, welche sich am Ende zum Gefühlspanorama Hermannstädter Glückseligkeit weitet: „Aber der Mond kommt herauf und beleuchtet den Weg, die liebliche Landschaft und die riesigen Grenzkarpathen. [...] Möge dieses schöne Fest sich von Jahr zu Jahr wiederholen und eine heitere Sonne der Freude den Menschen scheinen[69]."

Der Junge Wald war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig zum Kürzel eines spezifisch Hermannstädter Lebensgefühls geworden, zur Chiffre der neuen sächsischen Bürgergesellschaft, die sich im ländlich-sächsischen wie andersnationalen Umfeld, als eine unverwechselbare Gemeinschaft mit ausgeprägt säkularer städtischer Identität empfand, worin sowohl die ehemals hochherrschaftliche Oberstadt, wie auch die Arbeiter- und Handwerkergesellschaft der Unterstadt ihren Platz fanden. Vornehmes oberstädtisches Honoratioren-Sächsisch und unterstädtisches „Kucheldeutsch" fanden sich in diesem Gemeinschaftsgefühl vereint[70]. Von religiösen wie mythischen Deutungen befreit, zeigte sich die Landschaft des Jungen Waldes als ein von natürlicher Schönheit geprägter, heimisch und städtisch-sächsisch rezipierter Bilderraum, als die Kulisse für ein Lebensgefühl der Geborgenheit, der ästhetischen Empfindung und Muße. Promenieren, Flanieren – das sind die Worte in der Zeit, die dieses Gefühl abzudecken vermochten.

Letztlich signalisierte auch der mundartliche Name „Jang Wold" eine „noble, städtische" Distanzierung zum landläufigen Sächsischen, wo der Begriff „Wald" sonst ohne Ausnahme vom Wort „Bäsch"/ dem Busch behauptet wird. Das ästhetisch aufgeladene Bild von „dem Hermannstädter sein[em] Wald"[71] wurde zum Ausdruck eines Sehnsuchtsortes des ungetrübten, harmonischen Gemeinschafts- und Gesellschaftslebens zu einer Zeit, als durch die Auflösung des sogenannten „Königsbodens", sprich der politischen und verwaltungsmäßigen Sonderstellung der Siebenbürger Sachsen im nunmehr ungarischen Königsreich, diese Grundwerte des Gesellschaftlichen in der Auflösung begriffen waren.

Mit der Eingliederung Siebenbürgens in den Nationalstaat Rumänien nach 1918 und mehr noch nach 1945, wurde auch Hermannstadt/Sibiu verstärkt zum Objekt der symbolischen Konfrontation im Konkurrieren von Sachsen und Rumänen um die Prägung städtischer Identität und um die Fixierung hegemonialer Leitbilder. Man war sich sowohl von sächsisch-bürgerlicher wie rumänisch-bürgerlicher als auch kommunistisch-staatlicher Seite aus um die Wichtigkeit der kulturellen Repräsentation des von vielschichtiger Bedeutung überlagerten historischen Stadtraumes bewusst. In rumänischen Kreisen wurde das Bild vom Jungen Wald verinnerlicht als jene typisch rumänischen Lebensweise im Schutzraum der Natur, wohin sich das rumänische Volk im Laufe der Jahrhunderte vor den „Angriffen der Feinde" zurückzuziehen pflegte: Codru-i frate cu românul" (Der Wald ist der Bruder des Rumänen) ließ sich noch in den 1990er Jahren auf Schautafeln im Jungen Wald lesen[72].

[69] *** Das Volksfest im Jungenwalde bei Hermannstadt. In: [Josef Heinrich] Benigni's Volkskalender für das Jahr 1859. 8. Jahrgang, Neue folge, S. 59 61, hier 61.

[70] Der Junge Wald ist „jetzt mehr als jemals früher [...] für die Hermannstädter das, was der Prater für die Wiener [ist], schreibt 1872 ein unbekannter Feuilletonist in der Hermannstädter Zeitung und bringt das Gemeinschaftsgefühl auf den Punkt. Siehe Anonym: Feuilleton. Der Junge Wald. In: Hermannstädter Zeitung Nr. 141 von 1872.

[71] Bei Befragungen in Hermannstadt 1991 und 2001 in Dinkelsbühl beim traditionellen Pfingsttreffen der Siebenbürger Sachsen, kam diese Formulierung beinahe leitmotivisch herüber.

[72] Das schon verblichene, hölzerne Schild (ca 100 x 120 cm) an der Straße in Richtung Michelsberg / Cisnădioara wurde von uns 1990 fotografiert.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Die Ausnahmesituation der Kriegsjahre verdrängte für ganz kurze Zeit die ethnisch-kulturelle Beanspruchung. In der Jungen-Wald-Metapher fand vielmehr nur noch das primär Existenzielle seinen Platz. Der große rumänische Dichter und Kulturphilosoph Lucian Blaga (1895 – 1961) macht in seinen Erinnerungen an das Chaos und die erlebten Todesängste beim Einzug der Roten Armee in Hermannstadt am 4. April 1944 das Bild des allgemeinen Grauens an der vergewaltigten Unschuld und dem Tode fest und steigert dabei die emotionale Dimension des Erlebten, indem er dieses auf den geschändeten Jungen Wald projiziert: „In der Stadt und in den Randbezirken wimmelte es von Soldaten der ‚Befreiungsarmee', einzeln oder in Horden traten sie auf [...].Bis zum Morgen konnte man nicht mehr auf die Straße gehen – ganz zu schweigen von den Alleen des Erlenparks, die in den Jungen Wald führten. [...] Der Junge Wald, der schöne, jahrhundertealte Junge Wald, einst idyllisch und vollkommen, verwandelte sich binnen ein paar Wochen in eine riesige, von Fäulnis- und Latrinengestank erfüllte Werkstatt. [...] Wir erfuhren von Frauen die ebenfalls nackt da lagen [im Erlenpark], geschändet wie die Gärten mit goldenen Äpfeln [...]. Eine Art Urgrauen ergriff uns beim Einbruch der Dunkelheit. [...] Dem Urmenschen gleich, empfand ich die ersten Lichtstrahlen. Sie bedeuteten eine Befreiung aus der mythischen Finsternis, der ersten, die die Welt umhüllt hatte[73]."

Es dauerte, bis sich die Wunden in der Landschaft zu schließen begannen. Im Jahr 1950 war der ehemalige Stadtplaner und Architekt von Madrid (1925 – 1936), Otto Czekelius (1895 – 1974), zum Stadtbaurat und Chefarchitekten der Entwurfs- und Restaurierungsabteilung im Bauamt von Sibiu/ Hermannstadt gewählt worden. Das Wirken des gebürtigen Hermannstädters und exzellenten Kenners der Stadt- und Architekturgeschichte war ein Segen für die Stadt. Mit Unterstützung des befreundeten Architekten Joseph Bedeus von Scharberg nahm er, nach eigener Aussage, „den Kampf mit der [kommunistischen] Ignoranz" auf, erarbeitete die erste Systematisierungsskizze der Stadt, war bemüht, die Sicherung der bis ins Mittelalter zurückreichenden historischen Bausubstanz zu gewährleisten und den planlosen kommunistischen Stadtbau in geordnete Bahnen zu lenken. Czekelius hat unter anderem in den 1960er Jahren den Abriss der Hermannstädter Synagoge verhindern können, zugleich ist er einer der Väter der Freilichtmuseumsidee für Hermannstadt. Ursprünglich fasziniert von der Gestaltung eines Naherholungsgebietes auf der Fleischhauer Wiese, keimten letztlich in der Kommunikation mit Dr. Cornel Irimie (1919 – 1983), dem verdienten Volkskundler und damaligem Direktor des Brukenthalmuseums, die Überlegungen zu einem Freilichtmuseum im Jungen Wald.

Man kann dem international wirkenden und anerkannten Architekten und Kämpfer im Spanischen Bürgerkrieg gewiss keine klein-klein sächsisch-provinziellen Absichten bei diesem Projekt unterstellen. Aber aus seinen Bemühungen, als erstes zwei alte Gebirgshütten des Siebenbürgischen Karpatenvereins ins neu geplante Museum zu überführen, kann man die ursprüngliche Intention von Czekelius mutmaßen. Es ging ihm darum, das neue Museum thematisch nahtlos in die geschichtliche Entwicklung der Örtlichkeit als Objekt der Entdeckung bürgerlichen Erholens und Vergnügens in der Natur einzubinden[74].

Am 11. Oktober 1960 gab der Hermannstädter Volksrat die Zusage zur Einrichtung eines Freilichtmuseums an der Răşinarer Straße im Jungen Wald bekannt. Mit dem Beschluss Nr. 693 seitens

[73] Lucian Blaga: Das Chaos der Verwandlung. In:Laura Balomiri (Hg.): Europa erlesen: Hermannstadt [literarische Anthologie]. Klagenfurt 2008, S. 214 – 218, hier 216 – 217.

[74] In diesen Zusammenhang gehört die Überführung der ersten zwei Denkmale aus dem Zibins-Gebirge im Jahr 1961 ins zukünftige Museum. Es waren dies zwei Berghütten des Siebenbürgischen Karpatenvereins (SKV), die, weil sie dann nicht mehr in das spätere Konzept passten, zu Verwaltungsgebäuden umfunktioniert wurden. Siehe hierzu die Verfügung des Volksrates der Stadt Hermannstadt (Sfatul Popular al Oraşului Sibiu) Nr. 54740/1961 sowie die dazugehörige Bewilligung seitens des Ministeriums für Bildung und Kultur in Bukarest (Ministerul Învăţământului şi Culturii) mit Nr. 86900/1961. Beide Dokumente im Archiv des Museums.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

des Volksrates der Region Stalin vom 30. August 1963 erhielt das Freilichtmuseum dann auch seine behördliche Geburtsurkunde[75].

Als sich ab 1961 die Verwirklichung des Freilichtmuseums akut stellte, dachte Cornel Irimie weiter als bis dahin Czekelius. Irimie waren die Überlegungen des Klausenburger rumänischen Ethnologen Romulus Vuia bekannt, der zu Beginn der 1940er Jahre im Jungen Wald ein rumänisches Dorfmuseum plante. Vuia, der schon 1932 in Horia bei Klausenburg eine Freilichtabteilung zum Ethnographischen Museum Siebenbürgens in Klausenburg eingerichtet hatte, war infolge des Wiener Schiedsspruches von 1940 als Vertriebener nach Hermannstadt gekommen und erhoffte sich hier, das vermeintlich verlorengegangene Horia im Jungen Wald wieder aufbauen zu können[76]. Mit der Rückführung Nordsiebenbürgens an Rumänien nach dem Zweiten Weltkrieg hatte dieses Thema für den Klausenburger Wissenschaftler seine Aktualität verloren.

Irimie, der seinerseits als Volkskundler von der Soziologischen Schule des Dimitrie Gusti kam, war sich der politischen Brisanz eines solchen Unterfangens unter den neuen politischen Voraussetzungen in der Volksrepublik Rumänien bewusst. Die Gefahr einer ideologischen und propagandistischen Instrumentalisierung der neuen Einrichtung im Sinne nationalistisch-kommunistischer Verklärung des nationalen Kulturerbes und seiner Projektion auf eine vermeintlich 2000jährige Kontinuität im Karpatenbogen stand im Raum[77]. Um dem im Rahmen fachwissenschaftlicher Möglichkeiten entgegenzuwirken und die Propaganda-Versuchungen einzugrenzen, berief Dr. Cornel Irimie im Jahre 1961 eine Ethnologenkommission ein. Im Einvernehmen mit den führenden Fachwissenschaftlern im Lande plädierte die Kommission für ein technisches Museum, d. h. für eine Einrichtung mit thematischem Schwerpunkt auf die vorindustriellen technologischen Leistungen der bäuerlich geprägten, ländlichen Gesellschaft auf dem Gebiete Rumäniens. Dies geschah in der Annahme, dass Technikgeschichte weniger politisch manipulierbar sei als die Geschichte ländlicher Kultur und Zivilisation allgemein. Die Geburtsstunde des Museums Bäuerlicher Technik (Muzeul Tehnicii Populare) an der Poplaker Straße im Jungen Wald bei Hermannstadt hatte geschlagen.

Unter fachwissenschaftlicher Leitung von Direktor Cornel Irimie wurde in den Jahren 1962 – 1963 die „Thematische Konzeption zur Einrichtung eines Museums Bäuerlicher Technik im Jungen Wald bei Hermannstadt" (Proiectul tematic de organizare a Muzeului Tehnicii Populare – Dumbrava Sibiului) ausgearbeitet[78]. In der Verschränkung der wichtigsten materialtechnisch bedingten Bereiche vorindustrieller Handwerkerkultur mit den überlieferten Möglichkeiten der Abdeckung primärer Lebensgrundlagen und wirtschaftsorganisatorischer Strukturen sah dieses Museumskonzept vier große Abteilungen vor: eine der überlieferten Holzbearbeitung vorbehaltene, eine auf die Gewinnung und Verarbeitung von Metall und Ton, bzw. die Herstellung von Textilfasern und Leder ausgerichtete, eine Abteilung zur Veranschaulichung der Lebensmittelproduktion und letztlich einen den ländlichen Transportmitteln und -behelfen zugedachten Ausstellungsbereich. Direktor Cornel Irimie berief als

[75] Dokument im Archiv des Museums; siehe auch: Muzeul ASTRA. Cronologie generală [Das ASTRA-Museum. Allgemeine Chronologie]. Typoskript im Museumsarchiv (2011), S. 2.

[76] Siehe hierzu Corneliu Ioan Bucur: Semnificațiile multiple ale unei aniversări. Cum a apărut Muzeul Tehnicii Populare și ce a devenit Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA după 45 de ani [Die vielschichtige Bedeutung eines Jubiläums. Wie das Museum der Bäuerlichen Technik gegründet wurde und in welche Richtung sich das Museum der vorindustriellen ländlichen Zivilisation nach 45 Jahren entwickelt hat]. In: Cibinium 2006 – 2008. Band I. Sibiu/Hermannstadt 2008, S. 39 – 58, hier 48.

[77] Siehe hierzu Paul Niedermeier: Începuturile Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului. Amintiri [Die Anfänge des Freilichtmuseums im Jungen Wald. Erinnerungen]. In: Cibinium 2006 – 2008.Band I. Sibiu/Hermannstadt 2008, S. 7 – 9, hier S. 7-8.

[78] Cornel Irimie, wie Fußnote 15.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Mitarbeiter der ersten Stunde die Volkskundler Herbert Hoffmann, Raymonde Wiener, Ion Drăgoiescu und Ulrike Ruşdea. In deren Aufgabenbereich fiel es, nicht nur die programmatische Ausrichtung der ihnen zugewiesenen Museumsabteilungen zu planen, sondern in Zusammenarbeit mit dem Museumsarchitekten Dr. Paul Niedermaier dieses anspruchsvolle Museumskonzept in die Tat umzusetzen[79].

Mit dem Beschluss Nr. 693 vom 30. August 1963 hatte schließlich der Volksrat der Region Stalin offiziell dem Brukenthalmuseum eine Fläche von 96 ha Wald- und Wiesengrund im Jungen Wald überantwortet, mit der Vorgabe, hier, zwischen Răşinarer Straße und Poplaker Weg, in Verlängerung des Tiergartens, das neue Museumskonzept, welches zwischenzeitlich auch die Absegnung aus Bukarest erhalten hatte, umzusetzen[80].

Im Laufe der Jahrzehnte entstand hier auf einem Areal von beeindruckender landschaftlicher Vielfalt ein Museum, das zu Recht zu den schönsten Freilichtmuseen Europas zählt. Bis 1973 waren 74 technische Denkmale aus dem Gelände ins Museum überführt worden, der Sammlungsbestand an historischen Einrichtungsgegenständen hatte die Zahl von 8000 überschritten. 1982 beherbergte das Museumsareal knapp 100 Gehöfte mit einem Baubestand von 250 Bauten[81]. Es beeindruckt über das Pittoreske seiner Anlage und dem Freizeitwert hinaus durch seine thematische, wissenschaftlich stringent untermauerte Ausrichtung, wobei im Laufe der Zeit eine Akzentverschiebung vom rein Technischen und Objektualen hin zum Anthropologischen und Phänomenologischen stattfand. Bei der Überführung technischer Denkmäler ins Museum setzte man schon ab den 1970er Jahren verstärkt auf ein Ganzheitskonzept im Sinne der Überführung auch der zur Anlage dazugehörigen Wohnhäuser und Gehöfte. Es galt unter der neuen Leitung von Dr. Corneliu Bucur (nach dem Tode von Prof. Cornel Irimie 1982) die Richtlinie, den im Museum illustrierten technischen – handwerklichen, gewerblichen, industriellen – Prozess verstärkt in seinem soziologischen Umfeld und mit den dazugehörigen kulturellen Implikationen dem Besucher darzubieten[82]. Ab 1980 fanden unter diesem Gesichtspunkt nun auch zahlreiche Denkmale ländlicher Architektur Eingang ins Museum – Wirtshäuser, ein Tanzpavillon, eine Kegelbahn. U. a. sicherte die Institution zwei vom Abriss bedrohte, architektonisch wertvolle jahrhundertealte Holzkirchen aus der Maramuresch, welche erst mit dem Ende des kommunistischen Regimes im Museum wiederaufgebaut werden konnten.

Während man in der museologischen Praxis bei der Überführung technischer und architektonischer Denkmäler weiterhin der wissenschaftlichen Akkuratesse verpflichtet blieb, barg die neue thematische Ausrichtung jedoch auch die Gefahr einer Neuinterpretation des aus allen Regionen Rumäniens hier im Jungen Wald überführten und gesicherten kulturellen Erbes.

Schon ab Mitte der 1980er Jahre hatte die Museumsleitung auf eine der offiziellen Politik verpflichtenden Interpretation dieses Kulturerbes eingeschwenkt. In der Rückprojektion auf eine heraufbeschworene „tausendjährige Geschichte und Zivilisation des rumänischen Volkes"[83] galt das Museum mit seinem beeindruckenden Baubestand an Wohnhäusern und technischen Anlagen, als Zeugnis solch historischer Kontinuitäten. Als die Einrichtung dann im Jahr 1990 seine institutionelle Trennung vom Brukenthalmuseum durchsetzte, widerspiegelte ein neuer Name (Muzeul Civilizaţiei

[79] Paul Niedermeier: Der Aufbauplan des Museums im Jungen Wald (Dumbrava Sibiului). In: Cibinium. Studien und Mitteilungen aus dem Hermannstädter Freilichtmuseum der bäuerlichren Technik. Sibiu/Hermannstadt 1966, S. 29 – 39.

[80] Dokument im Archiv des Museums; siehe auch Muzeul ASTRA. Cronologie generală, wie Fußnote 74.

[81] Sie sind verzeichnet in dem 1986 erschienen, umfangreichen Katalog/Reiseführer. Siehe Corneliu Bucur, Cornelia Gangolea, Dan Munteanu, Irmgard Sedler (Hg.): Museum der Bäuerlichen Technik. Reiseführer. Hermannstadt 1986.

[82] Corneliu Bucur: Muzeul Tehnicii Populare – muzeu naţional al istoriei civilizaţiei tehnice populare tradiţionale din România [Das Museum der bäuerlichen Technik – ein Nationalmuseum zur Geschichte der überlieferten ländlichen technischen Zivilisation in Rumänien]. In: Corneliu Bucur, Cornelia Gangolea u. a., wie Fußnote 81, S. 9 – 28.

[83] Ebenda. vgl. auch Fußnote 16.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Populare Tradiționale „ASTRA")[84] zwar nicht die tausendjährige so doch eine 150jährige Rückbindung der Institution an das erste rumänische Museum in Hermannstadt, das ASTRA-Museum (Muzeul Asociațiunii): „Auf diese Weise" – heißt es heute noch auf der offiziellen Homepage des Hauses – „wurde die direkte Filiationslinie und die ungebrochene Anbindung des heutigen ‚ASTRA'-Museums aus programmatischer Sicht wie aus Sicht des Kulturerbes an das Traditionserbe des ehemaligen [rumänischen] Vereinsmuseum (Muzeul Asociațiunii) anerkannt. ‚ASTRA'-Museum redivivus." Die Rekonstruktion und „Sakralisierung" vermeintlich jahrhunderte- bis jahrtausendealter Traditionen im Sinne einer „Monumentalisierung" der nationalen rumänischen Kultur wurde in den frühen 1990er Jahren zum Haupttaufgabengebiet des Museums. Auf der großen Bühne im See, vor der imponierenden Waldkulisse jagte ein Folklorefestival von überbordenden Dimensionen das andere, die Mitglieder einer neu gegründeten „Akademie des traditionalen [rumänischen] Handwerks" wetteifern bis heute um nationale Preise. „Kinderakademien" hatten und haben für den entsprechenden Nachwuchs im Bereich des vorindustriellen Handwerks zu sorgen. Ab 1992 stellte ein „Kinder-Handwerkermarkt" den organisatorischen Rahmen für die entsprechende Förderung, seit 1996 hat sich die Veranstaltung zu einer „Nationalen Olympiade des traditionellen Kunsthandwerks" gewandelt.

Die neue Ausrichtung wurde und wird glücklicherweise mehr über die erwähnten ambitionierten Rahmenveranstaltungen im Museum kundgetan als über die fachliche Kernarbeit der Einrichtung.

Die von Cornel Irimie geplante thematisch-technische Ausrichtung des Hauses ist bis heute die grundsätzlich geltende Leitlinie bei der Überführung von Kulturdenkmälern ins Museum geblieben, auch wenn die thematischen Einheiten bis auf zwei „Alibi"-Gehöfte aus ungarisch bzw. sächsischem Siedlungsgebiet, allesamt rumänischer Herkunft sind[85]. Da das Museum im Siedlungsgebiet der Siebenbürger Sachsen liegt und sich hier bis um die Mitte der 1995er Jahre die alten Siedlungsstrukturen mit kompletten Häuserzeilen aus dem 19. – 20. Jahrhundert in situ erhalten konnten, blieb das museale Kleinod im Jungen Wald als eine allerseits akzeptierte Institution. Neben seinem sachlich-wissenschaftlichen Wert einer beeindruckenden Sammlung von Materialzeugnissen zur Technikgeschichte und -kultur vorindustrieller Prägung auf dem Gebiete Rumäniens wird das in letzteren Jahren gesteigerte Angebot an Kulinarischem und Freizeitaktivitäten (Schlitten- und Kutschenfahrten) nach allen Seiten dankbar angenommen.

Diesem Kulturerbe fühlt sich nun schon die dritte Generation Museumswissenschaftler verpflichtet. Heute beschäftigt die Institution Volkskundler, Historiker, Museologen, Architekten, Landschaftsgestalter, Kulturanthropologen, Ingenieure, Restauratoren, Eventmanager und Handwerker, die sich den tradierten Techniken und ihrem Einsatz im musealen Bereich verpflichtet fühlen. Das größte Freilichtmuseum Rumäniens beherbergt heute, im Jahr 2013, über 400 bauliche Einheiten, darunter 33 komplette Bauern- und Handwerkergehöfte (mit 115 Einzelbauten im Bestand), 15 Brunnenhäusern, 16 Torbauten, 76 Einzeldenkmale bäuerlicher Technik von Ölpressen bis hin zu Walk- und Windmühlen, Kirchen, Schiffsmühlen und vieles mehr[86].

Nach 1990 hat die rumänische und speziell die Hermannstädter Museumsszene einen nie dagewesenen Aufschwung erlebt. Ältere und neuere Einrichtungen mit Fokus auf eine volkskundlich-kulturgeschichtliche Präsentation des historischen Erbes finden sich schließlich mit all ihren Abteilungen unter dem Namen Nationaler Museums-Komplex ASTRA (kurz ASTRA-

[84] Der seit 1990 geführte neue Name wurde erst mit dem Beschluss Nr. 311 des Kulturministeriums vom 26. Dezember 1992 offiziell. Siehe Cronologia generală, wie Fußnote 74.
[85] Siehe den Katalog/Reiseführer, wie Fußnote 81.
[86] Valer Olaru: Jahresbericht des Nationalen Museums-Komplexes ASTRA für das Jahr 2011. Typoskript im Archiv des Museums.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Nationalmuseum)[87] zusammen, wobei das Freilichtmuseum die größte museale Institution innerhalb der Organisation ist und mit eine der inhaltlich profiliertesten[88].

Mit Valer Olaru steht der Einrichtung seit 2007 Jahren eine anerkannte Persönlichkeit im Bereich der Holzrestaurierung vor. Ihm ist es in wenigen Jahren gelungen, im Museum ein Zentrum für Restaurierungen einzurichten, das weit über die Grenzen des Landes hinauswirkt[89]. Der mit finanzieller und fachlicher Hilfe von Organisationen aus der Nicht-EU-Zone (darunter Norwegen, Lichtenstein, Island) aufgebaute Gebäudekomplex im Jungen Wald beherbergt neben großzügigen Depot- und Quarantäneräumen vierzehn Restaurierungslabors- und Schulungsräume, sowie zwei Investigationslabore zur chemischen bzw. physikalischen wissenschaftlichen Untersuchung der zu restaurierenden Objekte. In der Zusammenarbeit mit der Hochschule für Geschichte und Kulturerbe an der „Lucian Blaga"–Universität bildet das Museum Restauratoren aus. Die Zusammenarbeit im Lehrbereich bringt hier in Hermannstadt/Sibiu Fachleute aus Rumänien mit Wissenschaftlern aus Ungarn, Deutschland, Polen, Amerika, Norwegen, Dänemark, Kanada, England, Spanien, Frankreich und Norwegen zusammen. In den letzten fünf Jahren stehen vor allem Projekte zur Sicherung von Kulturgut siebenbürgisch-sächsischer Herkunft im Vordergrund. In diesem Zusammenhang gibt es auch eine enge Kooperation mit dem Siebenbürgischen Museum in Gundelsheim[90].

Diese mit großer Ernsthaftigkeit betriebenen Maßnahmen zur Sicherung des beim Exodus der Siebenbürger Sachsen in den 1990er Jahren zurückgelassenen Kulturgutes durch rumänische Wissenschaftler haben über die fachlich museale Dimension hinaus eine wichtige Rolle als „signifying practices". Der Umgang mit dem siebenbürgisch-sächsischem Kulturgut seitens einer rumänischen Handlungsgruppe, welche zur ethnischen Mehrheit im Lande gehört und als Bewahrerin nationaler Traditionen auftritt, kann zukunftweisend in der Prägung neuer identitätsstiftender Leitbilder in der vielethnischen siebenbürgischen Gesellschaft werden. Wenn es auf diesem Wege gelingen sollte, die ethnisch konkurrierenden Geschichtsbilder über die museale Praxis auch nur anzunähern, so wäre schon viel getan. Und der Junge Wald bliebe als Örtlichkeit und historischer Topos für Kultur und internationale Begegnungen weiteren Generationen erhalten.

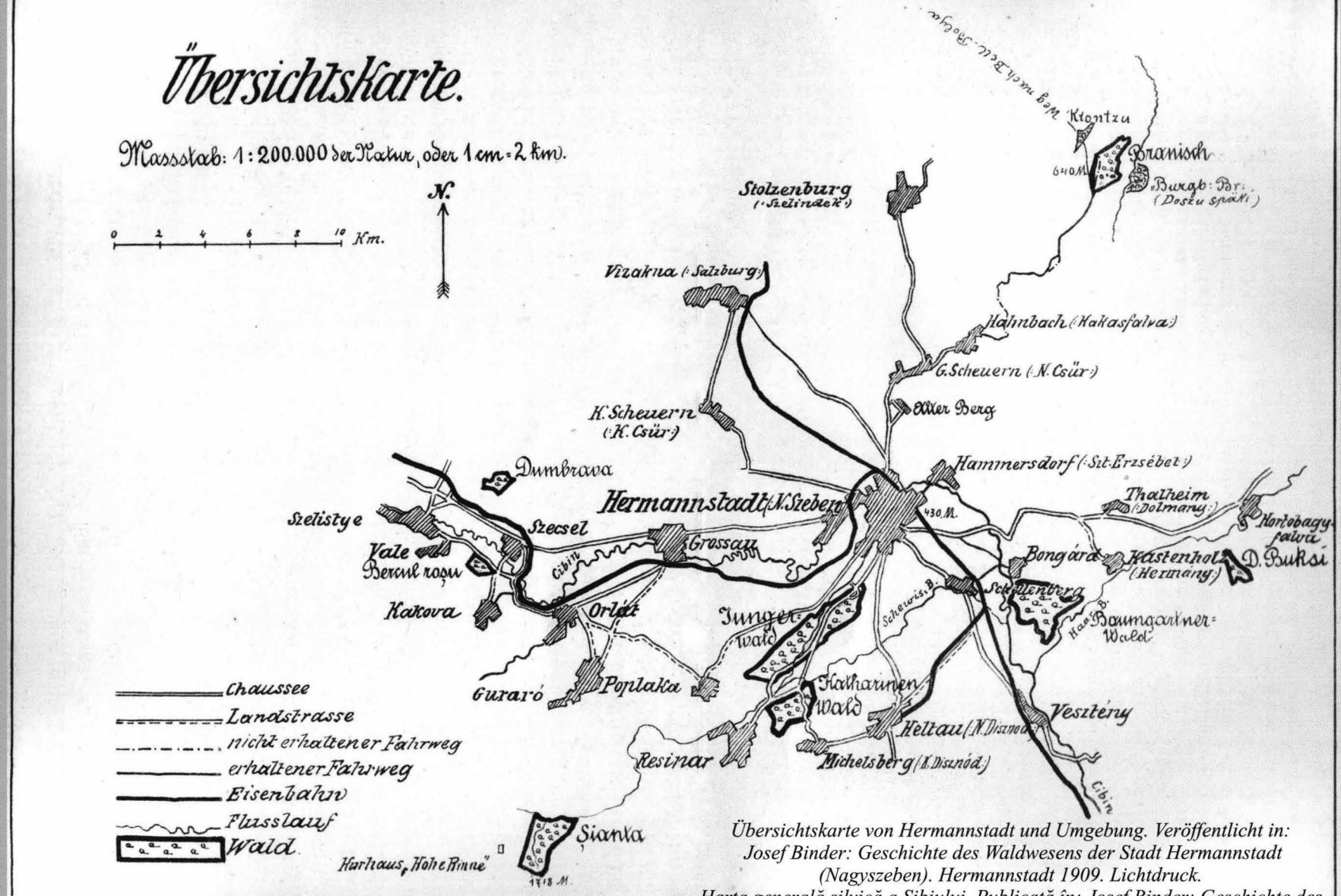
[87] Regierungsbeschluss Nr. 28/2001. Dokument im Archiv des Museums.

[88] Hierzu gehören: das 1993 eröffnete Museum siebenbürgischer Zivilisation ASTRA, dessen Sammlungen auf die ab 1905 begonnen Tätigkeit des ASTRA-Museum für rumänische Volkskunde zurückgehen; das im selben Jahr eingerichtete Memorialkabinett „Cornel Irimie", welches die volkskundlichen Privatsammlungen des ehemaligen Leiters des Brukenthalmuseums beherbergt; das am 1. August 2007 der Öffentlichkeit vorgestellte „Emil Sigerus"-Museum für siebenbürgisch sächsische Volkskunde mit Sitz im alten „Schatzkästlein" (Zunftlauben) auf dem Kleinen Ring und dessen Sammlungen auf den Bestand des ehemaligen Karpatenvereins-Museums aufbauen; das 1993 eröffnete „Franz Binder"-Völkerkundemuseum am Kleinen Ring 11, dessen Sammlungen aus dem Besitz des genannten siebenbürgisch-sächsischen Afrika-Reisenden stammen; das Nationale Filmstudio für anthropologische Filme, welches 1993 neu gegründet wurde; schließlich das ASTRA Zentrum für Kulturgut im Jungen Wald, welches 2011 mit internationaler Beteiligung gegründet, als Lehranstalt für Restaurierung die Ausbildung von Restauratoren aus dem ganzen Land in allen Bereichen des musealen Kulturguts gewährleistet. Die unterschiedlichsten Restaurierungswerkstätten sowie die wichtigsten Museumsdepots, welche nach westeuropäischen Standards vorbildlich eingerichtet sind, befinden sich unter seinem Dach.

[89] Valer Olaru: Centrul ASTRA pentru patrimoniu. Un success al Muzeului ASTRA din Sibiu [Das ASTRA-Zentrum für Kulturgut. Eine Erfolgsgeschichte]. Jahresbericht 2012. Typoskript im Archiv des Museums.

[90] Hierzu gehören die seit dem Jahr 2000 regelmäßig gezeigten Gemeinschaftsausstellungen wie auch Ausstellungen im Austausch – erstens die anlässlich der ersten Bayerischen Kulturtage in Rumänien (8. September – 16. September 2000) in Gundelsheim konzipierte Schau „Lederhosen & Bockelhausen. Selbstbild und Fremdbild am Beispiel der Tracht", welche in Hermannstadt gezeigt wurde. Siehe Irmgard Sedler: Lederhosen & Bockelhauben. Rückblick auf eine Ausstellung im Franz Binder-Museum in Hermannstadt. In: Siebenbürgisches Museum Gundelsheim. Nachrichtenheft für den Freundeskreis 21 Jg., Heft ¾ (2000), S. 29 - 38; zweitens die Gemeinschaftsausstellung „Bemalte Möbel aus Siebenbürgen" (1. August – 1. November 2007), die Teil des Programmes zur Nominierung Hermannstadts als Kulturhauptstadt Europas im Jahr 2007 dort präsentiert wurde. Siehe Irmgard Sedler: Wohnkultur und bemalte Wohneinrichtungen im ländlichen Südsiebenbürgen (I). Hintergründe zu einer Ausstellung. In: Jahresheft des Siebenbürgischen Museums Gundelsheim. Neue Folge 1 – 2 (2006/2007), S. 9 – 25; Weitere Gemeinschaftsprojekte fanden ihren Niederschlag in Publikationen, in den Bereichen der universitäre Lehre und der Studentenbetreuung, sowie im Bereich der Restaurierung.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Übersichtskarte von Hermannstadt und Umgebung. Veröffentlicht in: Josef Binder: Geschichte des Waldwesens der Stadt Hermannstadt (Nagyszeben). Hermannstadt 1909. Lichtdruck.
Harta generală silvică a Sibiului. Publicată în: Josef Binder: Geschichte des Waldwesens der Stadt Hermannstadt (Nagyszeben). Sibiu 1909. Fototipie.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Unbekannter Maler: Vedute von Hermannstadt mit Zibin, Stadtmauer, Sagtor und -bastei. 1846. Siebenbürgisches Museum Gundelsheim. Öl auf Leinwand.

Pictor anonim: Veduta cu Sibiul vazut de dincolo de Cibin, cu zidul Cetății, Poarta și Bastion (Sagtor). 1846. Muzeul Transilvanean Gundelsheim. Ulei pe pânză.

Franz Neuhauser d. J. : Ad Natura (Waldweg im Jungen Wald). 1822. Brukenthalmuseum Hermannstadt. Graphit auf Papier.

Franz Neuhauser cel Tanar: Ad Natura (Drum prin Dumbrava). 1822. Muzeul Brukenthal Sibiu. Desen creion pe hartie.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Carl Koller/ Lithographische Anstalt J. G. Bach in Leipzig: Promenade in Hermannstadt (um 1860). Siebenbürgen-Institut Gundelsheim a. Neckar. Lithographie.

Carl Koller / J. G. Bach leipzig: Promenada în Sibiu (în jurul anului1860). Institutul Transilvănean Gundelsheim. Litografie.

Lithographische Anstalt Friedrich A. R. Krabs: Das k. k. Militär Ober-Erziehungshaus und die Erlen-Promenade in Hermannstadt (ium 1860). Privatarchiv. Lithographie.

Friedrich A. R. Krabs: Şcoala Militară Superioară Cezaro-Crăiască şi Promenada Sub Arini din Sibiu (în jur de 1860). Litografie.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Das Bad bei der Gestenmühle im Jungen Wald. Siebenbürgen-Institut Gundelsheim a. Neckar. Photographie (1925/27).

Baia de la moară Gerster din Dumbrava Sibiului. Institutul Transilvanean Gundelsheim. Fotografie (1925/27).

Windmühlen im Museum der Bäuerlichen Zivilisation ASTRA. Aufnahme Werner Sedler 2010.
Mori de vânt în Muzeul Civilizatiei Populare ASTRA. Foto: Werner Sedler 2010.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Gehöfte im Museum der Bäuerlichen Zivilisation ASTRA. Aufnahme Werner Sedler 2011.
Unități în Muzeul Civilizației Populare ASTRA. Foto:Werner Sedler 2011.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Ilustrarea instalațiilor cu roată hidraulică verticală pentru măcinat cereale, din cadrul Muzeului Civilizației Populare Tradiționale ASTRA. Aspecte tehnico-funcționale.

Ștefan PĂUCEAN*

The typological evolution and development of the grinding instalations for cereals, provided with hydraulic vertical wheel were influenced directly by the geographic conditions , especially by the network of streams. The variable flow of some water courses, as well as the flow rate, have led to the emergence and spread of some different types of mills regarding their construction technique and their grinding efficiency. Transylvania has received during the Middle Ages, the first evolved types of hydraulic instalations for the grinding of cereals as well as fulling mills and water driven-forges, driven by hydraulic vertical wheels. This technical influence is due to the presence of the white monks and the german colonists in this area, that played an important role in the implementation of some advanced constructive techniques.

Later, these instalations were spread and generalised in all the Romanian spaces, but the different geographic regions have determined a various proportionality of the mills with vertical wheel, being used three types: mills with overshot, medium shot and undershot wheel. These present several functional subtypes: the mill with alvan and the floating mill. The collection of mills of The ASTRA Museum of Folk Traditional Civilization represents a complete and complex synthesis of the typology of hydraulic grinding instalations for cereals, surprising all the technical patterns existent at European level.

Keywords: hydraulic wheel, undershot wheel, medium shot wheel, overshot wheel, mill with „alvan", floating mill, drive in two steps.
Cuvinte cheie: roată hidraulică, admisie inferioară, admisie medie, admisie superioară, moară cu alvan, moară plutitoare, transmisie în două trepte.

Sub aspect tipologic, instalațiile hidraulice utilizate la măcinatul cerealelor prezintă o complexitate constructivă și o evoluție tehnică spectaculoasă, dictate de diversitatea condițiilor geografice, coroborarea acestor factori conlucrând la cristalizarea și afirmarea unei adevărate civilizații tehnice preindustriale autohtone, cu puternice analogii în civilizația europeană și chiar universală. Condițiile geomorfologice ale României, cu rețeaua hidrografică existentă, au constituit un element determinant în răspândirea pe scară largă a morilor hidraulice în special, în provincia Dacia fiind atestată utilizarea morilor de apă încă din primele secole ale mileniului I p.Chr. Această realitate trebuie văzută sub directa influență a Imperiului Roman, prin implementarea unor tehnologii cu valențe tehnice și arhitecturale, amplificându-se procesul complex de romanizare.

În cadrul Imperiului Roman, cerealele erau prelucrate cu ajutorul morilor (râșnițelor) acționate de animale, de influență grecească, dar în același timp potențialul hidroenergetic al apelor curgătoare începe să fie tot mai utilizat în generarea de energie mecanică pentru diferite instalații. Se răspândesc morile cu roată orizontală, cu transmisie directă, de influență orientală, dar rolul major în măcinatul cerealelor îl vor avea morile cu roată verticală, cu angrenaj de transmisie, cunoscute sub numele de mori occidentale sau vitruviene[1].

* muzeograf, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mai: stefan_paucean@yahoo.com

[1] Denumirea de moară vitruviană provine după numele arhitectului roman Vitruvius, primul care a realizat o descriere tehnico-funcțională a morii de apă acționată de o roată verticală. Marcus Vitruvius Pollio (cca.80/70 a.Chr. – cca 15 p. Chr.) a fost arhitect, dar în același timp și inginer militar (*architectus armamentarius*) specializat în construcția și exploatarea mașinilor de asediu. Opera sa capitală o reprezintă lucrarea *De architectura*, concentrată în 10 volume.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Potenţialul hidroenergetic al apelor curgătoare va fi exploatat la scară extinsă, prin construcţia unor instalaţii eficiente ca randament, cu angrenaje de transmisie ingenioase, abia în Evul Mediu. Prin generalizarea morilor de apă, între secolele X-XII în întreg spaţiul european, inclusiv în spaţiul autohton, morăritul devine dintr-o mai veche îndeletnicire domestică, o importantă industrie medievală, la început în regim de monopol al marilor feude laice şi ecleziastice, ulterior intrând în posesia oraşelor şi a comunităţilor obşteşti ţărăneşti, aşa cum s-a întâmplat şi cu alte instalaţii hidraulice[2]. Transilvania va recepta aceste inovaţii, graţie contactelor cu Europa occidentală medievală, prin „importurile culturale şi tehnice" asigurate pe filiera călugărilor cistercieni (albii) şi a coloniştilor etnici germani, începând cu sfârşitul secolului al XII-lea, cu o intensitate amplificată în secolul următor.

Ordinul Cistercian a fost fondat în anul 1098 în Burgundia, în zona pădurii Citeaux, de către Robert de Molesme. Zona iniţială era mlăştinoasă, cu un excedent ridicat de umiditate, însă călugării au reuşit prin utilizarea unor sisteme ingenioase de drenare, să asaneze şi să integreze terenurile în circuitul agricol al domeniului abaţial. Printr-o activitate intensă de hidroamenajări (regularizări de cursuri de apă, aducţiuni controlate) cistercienii vor deveni „pionierii" dezvoltării unor instalaţii acţionate de energia potenţială respectiv cinetică a apei, care se vor constitui în veritabile premiere pe scena instalaţiilor hidraulice europene. Datorită acestor realizări tehnice, numeroşi istorici, arheologi dar şi alţi cercetători au atribuit călugărilor cistercieni calificativul de cei mai buni ingineri hidraulicieni ai Europei medievale[3].

Călugării cistercieni vor fonda două centre abaţiale pe teritoriul actual al României, una la Igriş (judeţul Timiş) în anul 1179, iar a doua la Cârţa (judeţul Sibiu) la începutul secolului al XIII-lea, cu numele *Abbatia Beatae Mariae Virginis de Candelis*[4]. În acest context se vor implementa în Transilvania primele instalaţii evoluate, cu acţionare hidraulică, aşa cum sunt morile de cereale, pivele de postav, fierăriile şi ciocanele hidraulice, toate acestea deschizând o nouă etapă de dezvoltare tehnică în cadrul comunităţilor autohtone.

Prelucrarea cu un rezultat optim a cerealelor cultivate, l-a obligat pe om, de la începuturile apariţiei unei producţii agricole substanţiale, să găsească posibilităţi corespunzătoare pentru separarea părţilor comestibile ale bobului seminţei, de cele necomestibile şi totodată, pentru transformarea materiei prime într-o stare care permite o prelucrare secundară facilă, în vederea obţinerii unor alimente[5]. Din punctul de vedere al evoluţiei istorice şi al perfecţionărilor tehnice, sistemele de măcinat prezintă o realitate complexă, îndelungată şi profund marcantă pentru comunităţile umane, toate acestea fiind condiţionate şi de relaţia: creştere demografică – creşterea necesarului de alimente – sporirea productivităţii şi a suprafeţelor cultivate – mijloace tehnice superioare şi eficiente pentru prelucrarea şi valorificarea producţiei obţinute.

În perioada modernă, numărul instalaţiilor hidraulice pentru măcinatul cerealelor va spori considerabil datorită potenţialului hidroenergetic natural dar şi datorită creşterii producţiei agricole ca urmare a implementării unor tehnologii şi a unor mijloace de producţie cu un randament superior. Condiţiile geografice au influenţat fundamental tipologia construirii morilor de apă, provinciile istorice ale României prezentând diferenţe marcante în ceea ce priveşte proporţionalitatea utilizării unui anumit tip de moară hidraulică. În această direcţie de cercetare, de o importanţă capitală sunt înregistrările statistice ale vieţii economice din Ţara Românească şi Moldova, de după unirea din 1859, când treptat se renunţă la formele administrative arhaice şi se adoptă un model modern bazat pe o

[2] J. Gimpel, *Revoluţia industrială în Evul Mediu,* Bucureşti, 1983, p. 28.
[3] *Ibidem.*
[4] C.C. Giurescu (coord.), *Istoria României în date*, Bucureşti, 1972, p. 63.
[5] H. Hoffmann, *Moara plutitoare. Contribuţii la studiul dezvoltării, răspândirii şi funcţionării unui mecanism complex de prelucrat cereale*, în *SCICPR (Studii şi Cercetări de Istorie a Civilizaţiei Populare din România)*, Sibiu, 1981, p. 125.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

evidență precisă. Inițiatorul acestor înregistrări statistice a fost Dionisie Pop Marțian (din anul 1862 șeful Direcției Centrale de Statistică a principatelor unite ale Țării Românești și Moldovei) care a fost adeptul unei evidențe complexe, complete și fundamentată după principii moderne. Conform lui Dionisie Pop Marțian, după anul 1861, în Țara Românească erau înregistrate un număr de 6918 mori *puse în mișcare de forțe motrice naturale sau prin tracțiune animală*, iar dintre acestea, 85% erau acționate hidraulic, 12% acționate prin tracțiune animală, iar restul de 3% erau acționate de forța vântului[6].

La jumătatea secolului al XX-lea, în anul 1957, Comitetul de Stat al Apelor a realizat o statistică națională a tuturor instalațiilor tehnice tradiționale acționate de forța apei, evidențiindu-se un număr total de 5518 unități clasificate astfel: 4509 mori pentru cereale, 446 instalații hidraulice pentru prelucrarea textilelor, 424 instalații pentru prelucrarea lemnului, 30 uleinițe acționate de forța apei, precum și un număr de 109 alte instalații hidraulice[7]. Aceste rezultate statistice au fost cu adevărat impresionante și au stat la baza anchetei efectuată ulterior în vederea sistematizării proiectului de organizare a Muzeului Tehnicii Populare la Sibiu, în anii 1962-1963[8]. S-au evidențiat tipologii diferite de instalații hidraulice, în funcție de receptarea și valorificarea energiei apei, proporționalitatea răspândirii acestora fiind foarte variată în funcție de condițiile naturale și încadrarea într-un spațiu etnogeografic. De exemplu, din totalul național de 3450 mori de cereale cu roată verticală, doar în Transilvania au fost inventariate 2787 unități, spre deosebire de Oltenia și Muntenia care dispuneau de doar 272 de mori de acest tip. În schimb, morile cu ciutură se regăseau în număr de 885 la nivel național (conform anchetei din 1957), fiind repartizate astfel: Banat (peste 500 exemplare), Oltenia și Muntenia (peste 300), iar Transilvania deținea doar 29 de mori cu ciutură (fig. 1).

Tipul instalațiilor	Total	Banat	Oltenia și Muntenia	Nordul Transilvaniei	Sudul Transilvaniei	Moldova	Dunărea	Dobrogea
Total instalații	**5518**	**656**	**852**	**2442**	**1126**	**318**	**110**	**14**
Total mori	**4509**	**605**	**625**	**2101**	**813**	**242**	**109**	**14**
Mori cu ciutură	**885**	**509**	**304**	**2**	**27**	**-**	**43**	**-**
Mori cu roată verticală	**3450**	**74**	**272**	**2047**	**740**	**239**	**64**	**14**
Mori cu turbină	**139**	**22**	**37**	**35**	**40**	**3**	**2**	**-**
Mori plutitoare	**35**	**2**	**12**	**17**	**6**	**-**	**-**	**-**
Uleinițe acționate de energia hidraulică	30	5	1	15	9	-	-	-
Instalații pentru prelucrarea textilelor	446	12	104	173	114	43	-	-
Instalații pentru prelucrarea lemnului	424	25	113	86	174	26	-	-
Alte instalații hidraulice	109	9	9	67	16	7	1	-

Fig. 1 *Situația națională a instalațiilor cu acționare hidraulică din anul 1957, conform arhivei Comitetului de Stat al Apelor* (după Cornel Irimie).

The national situation of installations with hydraulic drive from 1957, according to the archive of The State Committee of Water (after Cornel Irimie).

[6] A. Ciobanu Stahl, *Date statistice privind morăritul din Țara Românească la 1861*, în *CIBINIUM*, 1967-1968, p. 212.
[7] C. Irimie, *Anchetă statistică în legătură cu rețeaua de instalații tehnice populare acționate de apă pe teritoriul României*, în *CIBINIUM*, 1967-1968, p. 445.
[8] *Ibidem*, p. 415.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Colecţia mulinologică a Muzeului ASTRA reprezintă o adevărată sinteză a sistemelor tehnice preindustriale de măcinat cereale, multitudinea tipologică a acestora fiind remarcată şi de Comisia Naţională a României pentru UNESCO, for care în anul 2006 a acordat instituţiei sibiene ***Premiul UNESCO pentru Patrimoniul Tehnic „Dumbrava Sibiului"***, pentru meritele deosebite în colectarea, reconstrucţia şi valorificarea expoziţională a morilor tradiţionale.

Generozitatea planului tematic şi numărul mare de mori al expoziţiei în aer liber (şase mori cu roată orizontală, cinci mori de vânt, şase mori cu roată hidraulică verticală, două mori plutitoare, o moară cu cai, o moară cu alvan, o moară manuală şi numeroase râşniţe rotative manuale) recomandă instituţia sibiană ca şi muzeul cu una dintre cele mai complete şi complexe serii tipologice de instalaţii tradiţionale de măcinat cereale, din colecţiile în aer liber din Europa. Acest lucru a suscitat interesul unor reputaţi specialişti din domeniu, de exemplu, în anul 2008 instituţia sibiană a primit o vizită de lucru din partea ***Societăţii Internaţionale de Mulinologie***, la care a luat parte şi preşedintele acesteia, d-nul Willem van Bergen, care la sfârşitul cercetării colecţiei de mori a afirmat cu satisfacţie: „*Pentru noi, mulinologii, colecţia de mori a Muzeului ASTRA a reprezentat o experienţă de neuitat şi am putut aprecia patrimoniul bogat şi varietatea tipurilor de mori expuse*".

Utilizarea morilor cu roată verticală şi admisie superioară demonstrează un nivel avansat de ingeniozitate tehnică şi adaptabilitate la condiţiile de mediu, deoarece sunt utilizate cu succes în condiţiile unui debit hidrografic de mici dimensiuni sau adeseori fluctuant. Tipologia morilor hidraulice cu admisie superioară, valorifică energia potenţială a apei, prin umplerea cupelor şi antrenarea roţii, generându-se mişcare mecanică. Morile cu admisie superioară nu necesită o cantitate mare de apă, deoarece sistemul de cupe este eficient din punct de vedere energetic, prin valorificarea greutăţii apei şi nu a forţei cinetice a acesteia. Prin amplasarea unui jgheab pentru aducţiunea apei deasupra unei roţi hidraulice prevăzute cu cupe, se măreşte considerabil energia mecanică rezultată deoarece:

Cantitatea redusă de apă este utilizată integral pentru generarea de energie motrică, pentru că ea cade controlat şi direcţionat exact în cupele roţii, acestea umplându-se cu apă şi din greutatea rezultată roata începe să se învârtă.

Prin dirijarea apei pe canalul de aducţiune îngust se realizează o sporire a vitezei şi a forţei de curgere comparativ cu debitul normal al apei, energia motrică pentru instalaţia de măcinare fiind astfel amplificată. De asemenea, se evită pierderea unei cantităţi mari de apă care nu poate fi valorificată integral, cum este în cazul morilor cu admisie medie sau inferioară, în această situaţie fiind nevoie de un debit mult mai mare, de condiţii geomorfologice şi de lucrări de hidroamenajare mult mai complexe.

În cele ce urmează dorim să surprindem succint, dar obiectual o serie de mori[9] din colecţia Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA, cu relevarea unor detalii tehnico-funcţionale legate de tipologia roţilor hidraulice verticale, a angrenajelor de receptare, transmisie, respectiv amplificare a energiei mecanice şi nu în ultimul rând a evidenţierii eficienţei energetice.

Moara cu admisie superioară şi transmisie în două trepte, din Rogojelu, judeţul Cluj dispune de cea mai mare roată hidraulică verticală din muzeu (cu un diametru de 4,30 m şi 52 de cupe) fiind dispusă pe un ax orizontal din stejar, care reprezintă componenta de receptare şi transmisie a energiei mecanice. Datorită numărului mare de cupe şi a modului de dispunere a acestora (fig. 2) este nevoie de o cantitate mică de apă pentru declanşarea mişcării de rotaţie, ulterior aceasta continuând aproape inerţial, prin urmare şi jgheabul de aducţiune superioară este destul de îngust.

[9] În lucrarea de faţă nu intenţionăm să insistăm asupra prezentării generale a monumentelor vizate (descrierea arhitecturii construcţiilor care adăpostesc morile, structuri anexe etc.) deoarece aceste aspecte au fost abordate de subsemnatul în cadrul altor lucrări anterioare.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

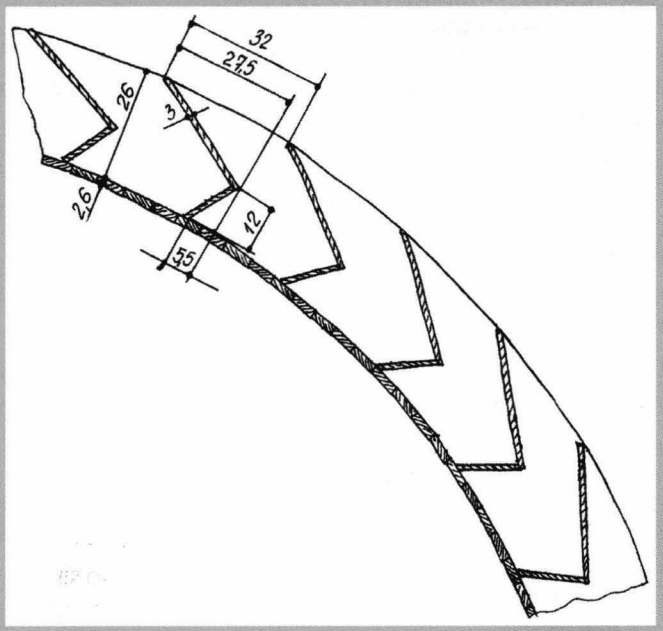


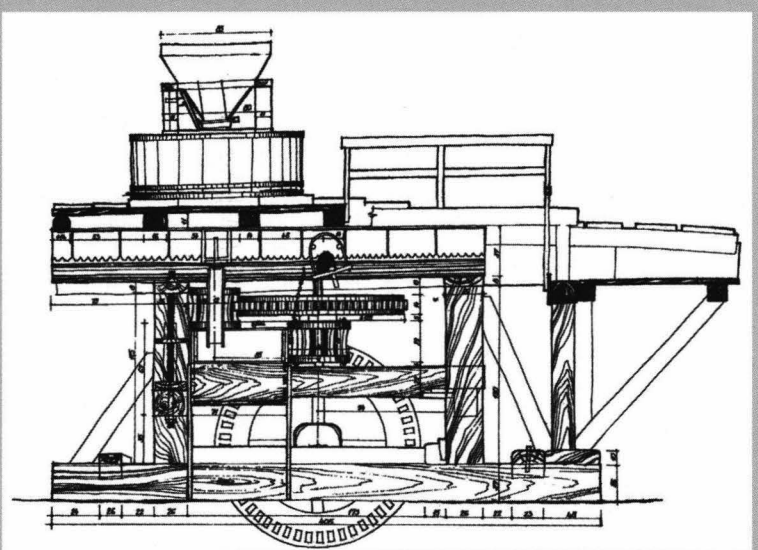
Fig. 2 *Sistemul de dispunere al cupelor în cadrul obezilor componente ale roții hidraulice verticale, Rogojelu, județul Cluj*

The system of the scoops within the wheel rims of the hydraulic vertical wheel, Rogojelu, Cluj County

Pe axul motric, la extremitatea opusă roții hidraulice se află dispusă o roată verticală dințată, cu 52 de măsele, la care se cuplează un fus vertical cu crângul compus din 13 spițe din lemn, cu rol de multiplicare a vitezei de rotație, rezultând un raport de transmisie de 1:4. De asemenea, prin cuplarea crângului vertical la roata dințată verticală, se realizează translația mișcării mecanice din plan vertical în plan orizontal. Pe același fus vertical metalic, deasupra crângului este dispusă o roată orizontală prevăzută cu 48 de măsele fixate pe exterior, care angrenează un alt crâng vertical cu 12 spițe, amplasat pe un fus separat, prin care se imprimă rotația pietrelor de moară (fig. 3). Această roată măselată orizontală și cu ultimul crâng descris, constituie a doua treaptă a transmisiei mecanice, cu o eficiență de rotație de 1:4. Corelând cele două trepte de transmisie și coeficienții de multiplicare a vitezelor de rotație obținem printr-un simplu calcul matematic (4x4), o eficiență și un raport final de transmisie de 1:16. Instalația de măcinare este prevăzută cu un sistem de ambreiaj arhaic, cu șurub și o roată de acționare din metal, cu rol de reglare a distanței dintre pietre dar și de decuplare a transmisiei forței motrice la pietrele de moară.

Fig. 3 *Secțiune prin instalația de măcinat și angrenajele de transmisie ale morii cu admisie superioară din Rogojelu, județul Cluj.*

Section through the grinding installations and the gearing of the mill with overshot wheel from Rogojelu, Cluj County.



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Moara cu admisie superioară din Almaş-Sălişte, judeţul Hunedoara este prevăzută cu o instalaţie hidraulică exterioară formată dintr-o roată verticală, înzestrată cu sistem de cupe şi jgheab din scânduri de brad, pe care ajungea apa până deasupra roţii. Roata hidraulică este fixată pe un ax orizontal de mari dimensiuni, confecţionat din stejar, care face legătura cu instalaţia de măcinat propriu-zisă, din interiorul morii. Pe axul orizontal care intră din exterior în moară, este dispusă o roată verticală dinţată prevăzută cu 43 de măsele din esenţă de stejar, care sunt cuplate în angrenaj cu felinarul vertical (mai este denumit şi *crâng*) cu opt spiţe din lemn, cu rolul unui reductor mecanic. Datorită recurgerii la acest sistem tehnic de transmisie a forţei mecanice şi totodată de translaţie a mişcării din plan vertical în plan final orizontal, cu ajutorul felinarului de amplificare a vitezei de rotaţie, rezultă un raport final de transmisie de circa 1:5,4 (o eficienţă destul de bună ţinând cont de faptul că roata hidraulică are dimensiuni relativ reduse). Prin intermediul fusului vertical se imprimă mişcarea de rotaţie la pietrele de moară cu un diametru considerabil (cca. 1 m).

Pietrele de moară sunt închise într-o veşcă realizată din doage de brad, strânse cu cercuri confecţionate din lemn de alun despicat. Deasupra pietrelor de moară este amplasat pe patru picioare coşul de cereale din scândură, sub acesta fiind dispusă teica sau postăviţa, cu rol în reglarea cantităţii de boabe care cad la măcinat între pietrele morii. Fruntarul morii este confecţionat dintr-o singură fostână de stejar, în care sunt fixate mai multe elemente componente funcţionale şi de control ale măcinişului, cum ar fi: gura de scurgere a făinii în ladă, fusul cu sfoară utilizat la poziţionarea variabilă a postăviţei cu boabe, precum şi inele de susţinere parţială a lăzii de făină.

Moara hidraulică cu admisie superioară din Orşova, judeţul Mureş se încadrează în tipologia instalaţiilor hidraulice pentru măcinat cereale, prevăzute cu roată verticală şi admisie superioară, prin care se valorifică energia potenţială a apei (fig. 4). Instalaţia energetică se compune din roata hidraulică cu cupe, axul orizontal care receptează şi transmite energia mecanică prin intermediul unei roţi dinţate verticale şi a unui felinar de amplificare a vitezei de rotaţie imprimată pietrelor morii. Roata măselată verticală este prevăzută cu 36 de dinţi, iar felinarul vertical dispune de 6 spiţe, generând astfel un raport de transmisie de 1:6. Roata hidraulică verticală are un diametru relativ redus, pentru că este amplasată în incinta casei morii, pentru aducţiunea apei fiind construit un jgheab de lemn ce pătrunde în interiorul construcţiei. Apa care antrena cupele, respectiv roata morii, era evacuată pe sub moară, prin intermediul unui canal pietruit. Fiind amplasată şi utilizată în interiorul morii, roata hidraulică era protejată de vitregiile naturii şi iarna se putea măcina şi la temperaturi scăzute (bineînţeles când apa îngheţa pe jgheabul de aducţiune din exterior, trebuia spartă cu toporul pentru a menţine instalaţia funcţională).

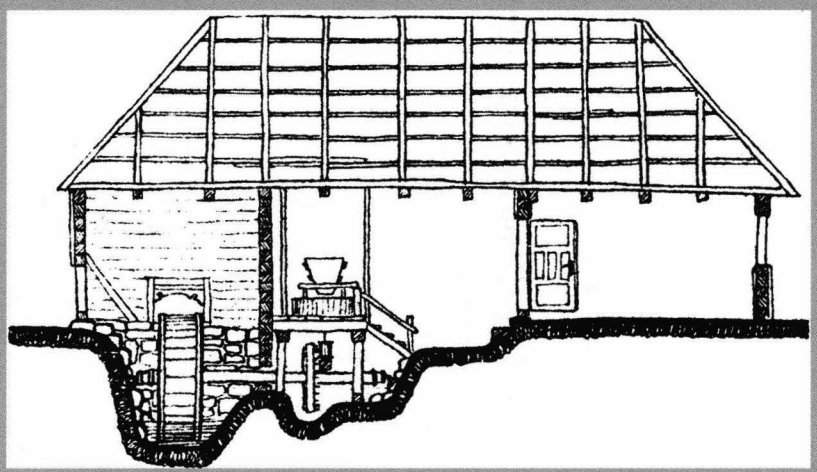


Fig. 4 *Secţiune longitudinală prin instalaţia de măcinat şi angrenajul de transmisie al morii cu admisie superioară din Orşova, judeţul Mureş.*

Longitudinal section through the grinding installations and the gearing of the mill with overshot wheel from Orşova, Mureş County.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Instalația de măcinat păstrează elemente tehnice şi decorative spectaculoase, pe fruntarul morii fiind sculptate motive biblice care simbolizează reminiscența interdicției de a păcătui la moară, impusă în Europa Occidentală în secolul al XII-lea de către Sfântul Bernard de Clairvaux, patronul spiritual al Ordinului Cistercian. De asemenea, pe partea stângă a fruntarului este aplicată şi datarea monumentului: *ANNO 1833 DIE 18 APRIL.*

Moara cu roată verticală şi admisie medie din Poienii de Jos, județul Bihor dispune de o roată hidraulică de mari dimensiuni, realizată din doi colaci de lemn, paraleli, între care sunt fixate zbaturi de scândură. Roata are un diametru de 3,30 m, o lățime totală (inclusiv obezile) de 95 cm, fiind prevăzută cu 40 de zbaturi cu lungimea de 80 cm (fig. 5, fig. 6). Pentru a conferi o rezistență suplimentară roții hidraulice şi a menține paralelismul între cei doi colaci, s-a recurs la fixarea câte unei spițe orizontale din lemn după câte două palete. Aceste spițe sunt fixate la capete în colacii roții, cu ajutorul unor pene din lemn. Canalul de aducțiune a apei la instalația energetică dispune de un scoc înclinat, cu înălțimea de 1,20 m pentru realizarea admisiei medii la roata hidraulică. În partea înaltă, jgheabul dispune de două căi de curgere a apei, una direcționată spre roata morii, iar cealaltă are rolul de a prelua excesul de apă, ambele fiind controlate cu ajutorul unor stăvilare. Practic, în momentul în care pe jgheab ajungea o cantitate prea mare de apă, se deschidea stăvilarul secundar pentru a devia surplusul de apă, iar când debitul era scăzut se închidea stăvilarul secundar, pentru a se dirija toată apa spre roata hidraulică, pentru mărirea randamentului. În perioadele în care moara nu măcina, sau se efectuau lucrări de reparații, canalul principal era obturat şi apa era deviată pe lateral.

Instalația interioară este compusă din axul motric orizontal, care intră în corpul morii şi pe care este fixată o roată dințată verticală cu diametrul de 1,4 m, prevăzută cu 49 de măsele din lemn de carpen. Roata dințată se cuplează la un reductor vertical (crâng sau felinar) cu 7 spițe, realizând translația mişcării mecanice din plan vertical în plan orizontal, generând un coeficient de multiplicare de 1:7. Moara din Poienii de Jos (comuna Bunteşti, județul Bihor) provine din Țara Crişurilor, zonă cu o puternică identitate etnoculturală, dublată de o civilizație tehnică preindustrială complexă, adaptată la condițiile hidrografice existente.

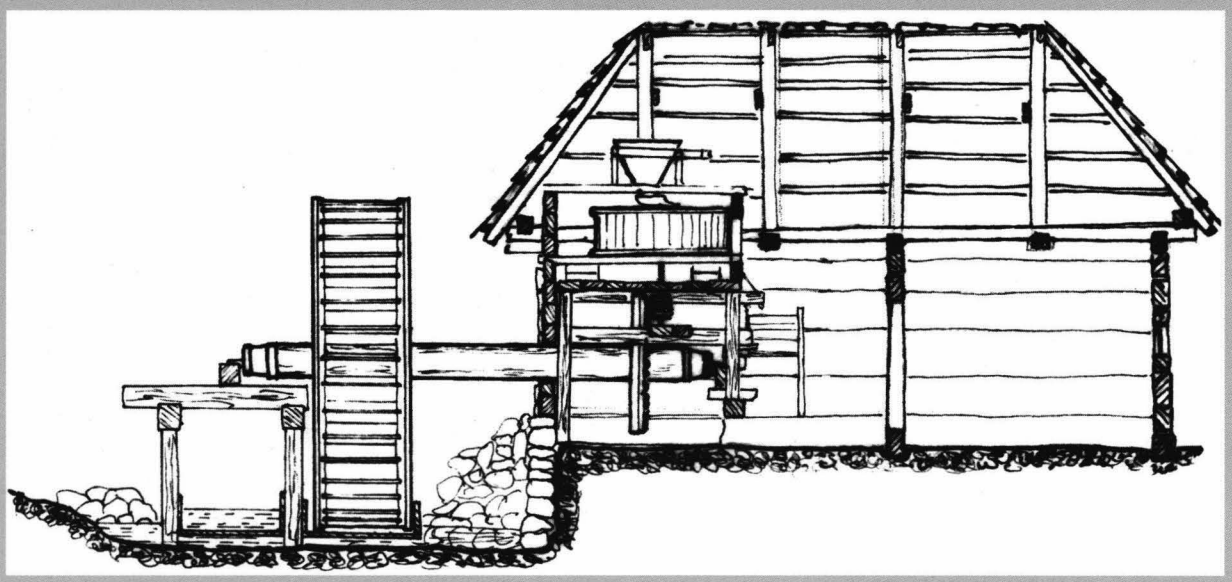


Fig. 5 *Secțiune longitudinală prin instalația de măcinat şi angrenajul de transmisie al morii cu admisie medie din Poienii de Jos, județul Bihor (vedere frontală).*

Longitudinal section through the grinding installations and the gearing of the mill with medium shot wheel from Poienii de Jos, Bihor County (frontal view).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

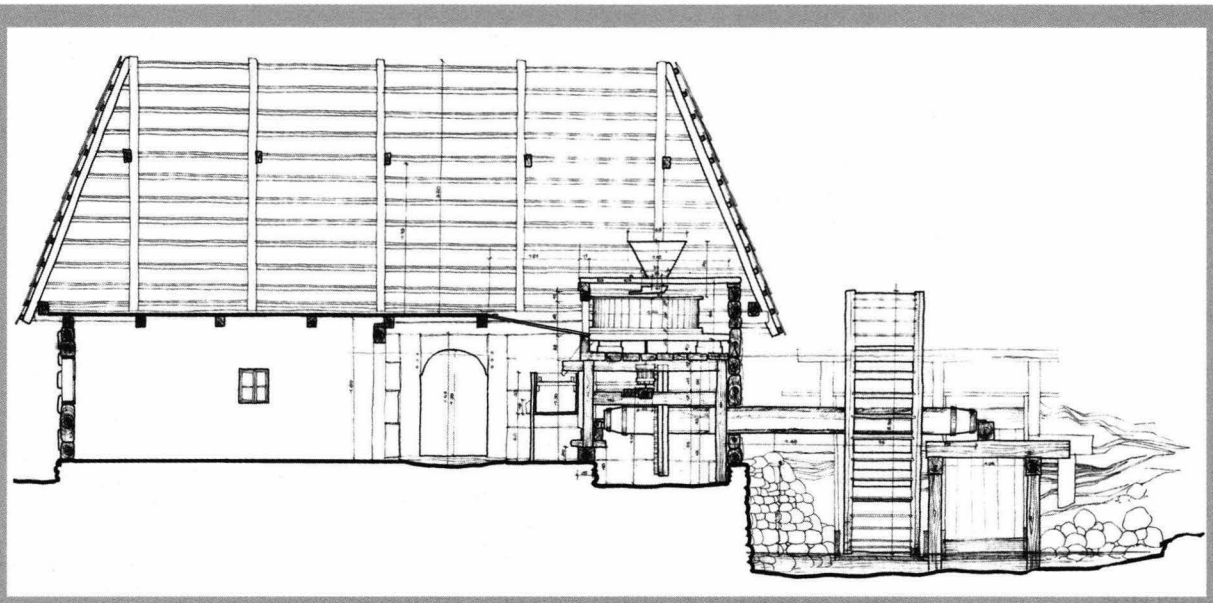


Fig. 6 *Secţiune longitudinală prin instalaţia de măcinat şi angrenajul de transmisie al morii cu admisie medie din Poienii de Jos, judeţul Bihor (vedere din spate).*

Longitudinal section through the grinding installations and the gearing of the mill with medium shot wheel from Poienii de Jos, Bihor County (back view).

Moara cu roată hidraulică şi admisie inferioară din Dăbâca, judeţul Hunedoara (fig. 7)

/ C o p i e

MUZEUL BRUKENTHAL-SIBIU
Secţia de etnografie şi artă populară

F I S A
PENTRU EVIDENŢA INSTALAŢIILOR TEHNICE POPULARE .

Sursa datelor :
Sectorul apelor Timişoara

Felul instalaţiei : Moară cu roată hidraulică, cu admisie inferioară .

1. Poziţia administrativă : Regiunea Hunedoara, Raionul Hunedoara
Comuna Topliţa, Satul Dăbîca
2. Poziţia hidrografică : Bazinul hidrografic Mureş
Subbazinul Cerna, Rîul Cerna
Afluentul - Malul stîng
3. Beneficiarul (numele, pronumele, întreprinderea, adresa)
Ticula Ruşalin - Satul Dăbîca
4. Descrierea instalaţiei : Moară cu roată hidraulică cu admisie inferioară alimentată de apele rîului Cerna .
5. Debite caracteristice şi regimul lor :
Debitul morii : 1.2oo mc/sec.
Funcţionează 9 luni pe an .
6. Date caracteristice : Puterea : 2,71 c.p.
Căderea : 1 m.
Randament : 5o% .
7. Lucrări hidrotehnice sau de amenajare : Un baraj din crengi şi buşteni. Canalul de aducţiune tip iaz, lung de 45 m.
Scocul morii lung de 1,8o m, controlat de o stavilă .
Canal de evacuare lung de 17o m.
8. Instalaţii hidromecanice şi de deservire :
O roată hidraulică cu admisie inferioară Ø 23o m.
Un rînd de pietre de măcinat Ø = 1.o2 m.
9. Modul de întreţinere a amenajării : Mediocră .
1o. Alte date : Macină anual 12.8oo kg. cereale .
11. Observaţii :

Data recenzării
Întocmit la 3o.VII.1962 Semnătura,
ss/. Ionaş .
Pentru conformitate cu originalul
muzeograf.

Fig. 7 *Fişa hidrotehnică a morii cu admisie inferioară din Dăbâca, judeţul Hunedoara (extras din dosarul de monument).*

The hydrotechnics card of the mill with undershot wheel from Dăbâca, Hunedoara County (extract from the monument file).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Moara cu roată hidraulică şi admisie inferioară din Dăbâca reprezintă unul dintre cele mai arhaice tipuri de mori cu admisie inferioară, fiind construită în anul 1848 (conform inscripției incizate pe fruntar), roata hidraulică ilustrând o puternică influență medievală, în ce privește tehnica de construcție şi modul de receptare a energiei cinetice a apei (fig. 8). Moara hidraulică din Dăbâca reprezintă primul monument reconstruit (în anul 1964) în cadrul Muzeului Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului, instituție a cărei desăvârşire ştiințifică şi tematică se întinde deja pe o jumătate de veac.

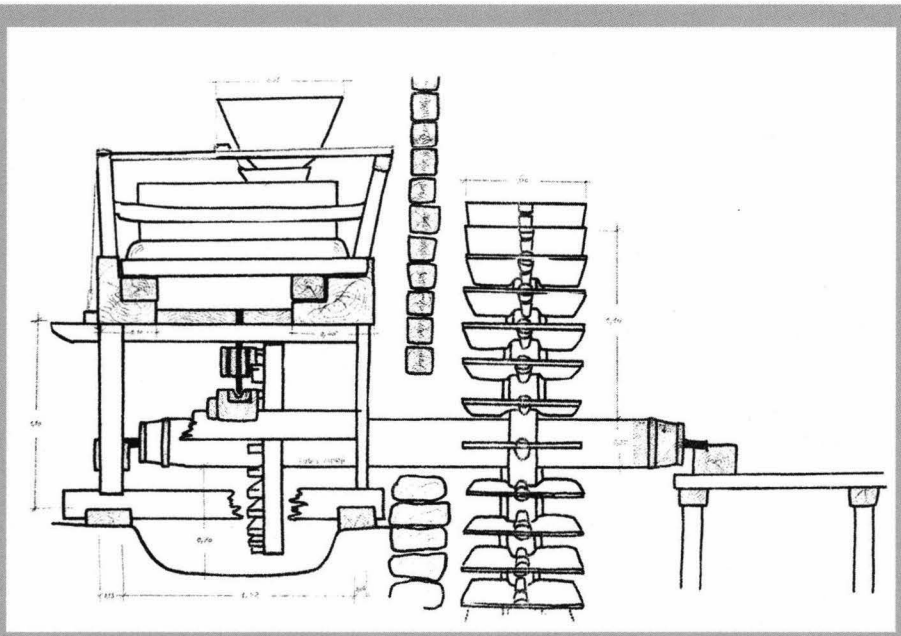


Fig. 8 *Secțiune prin instalația de măcinat şi angrenajul de transmisie al morii cu admisie inferioară din Dăbâca, județul Hunedoara.*

Section through the grinding installation and the gearing of the mill with undershot wheel from Dăbâca, Hunedoara County.

Instalația hidraulică a morii, este reprezentată de o roată verticală cu un diametru de 2,30 m, confecționată din 5 obezi de stejar, pătrate în secțiune (latura de 14 cm) fixate între ele cu ajutorul unor bride şi şuruburi cu piulițe şi şaibe. Roata este fixată pe axul motric orizontal prin intermediul a două perechi de cruci paralele din stejar, care flanchează şi strâng obezile roții verticale în patru puncte perfect simetrice. Întregul perimetru exterior al roții de apă este „împănat" cu aripi (sau palete) din scândură fixate fiecare cu câte două cuie de lemn. Axul motric se termină cu un lagăr metalic (pentru rotirea facilă) şi se sprijină pe un jug din lemn, amplasat în canalul secundar de deviere a surplusului de apă. Canalul de aducțiune a apei este foarte asemănător cu cel prezentat la moara anterioară, cu diferența că jgheabul dispune de un scoc din scânduri cu un unghi de înclinație mult mai mic, pentru a se realiza admisia inferioară la instalația energetică. Partea mai înaltă a jgheabului este prevăzută cu două stăvilare încadrate într-un jug din stejar, format din trei stâlpi verticali peste care este dispusă o grindă în plan orizontal, pentru fixare. Funcționalitatea şi acționarea stăvilarelor se realiza exact ca şi la moara din Poienii de Jos.

Instalația interioară de măcinat (fig. 9) este acționată prin intermediul axului motric orizontal din stejar (secțiune pătrată cu latura de 25 de cm.) care are rol de receptare şi transmisie a energiei mecanice. Pe acest ax este dispusă o roată dințată verticală cu diametrul de 125 cm, prevăzută cu un număr de 36 de măsele. Această roată se angrenează cu un reductor vertical cu 6 bolțuri metalice, rezultând un coeficient de multiplicare de 1:6, deci la o rotire completă a roții hidraulice exterioare, piatra de moară superioară, cu diametrul de 1,02 m reuşea să se învârtă de şase ori pe suprafața pietrei zăcătoare (inferioare).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

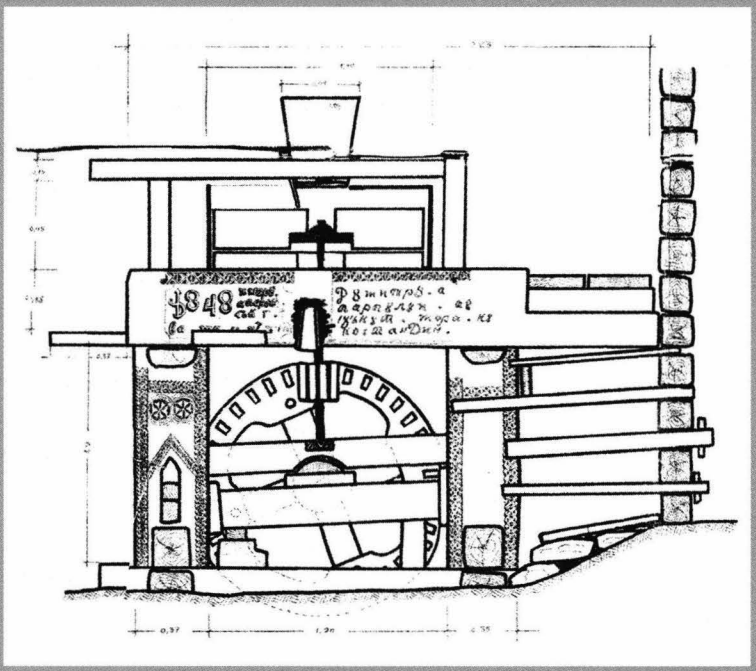


Fig. 9 *Vedere frontală asupra instalaţiei de măcinat a morii cu admisie inferioară din Dăbâca, judeţul Hunedoara.*

Frontal view on the grinding installation of the mill with undershot wheel from Dăbâca, Hunedoara County.

Podul morii mai este înzestrat pe lângă cele două pietre de măcinat, cu o veşcă, coşul de cereale şi postăviţa, dar şi cu o macara pivotantă, folosită pentru ridicarea pietrelor de moară. Accesul la podul morii se face pe scări de lemn, fixate în pereţii de stejar ai morii, cu ajutorul unor cuie de lemn. Pe fruntarul morii, se află o inscripţie incizată cu caractere chirilice: „*1848 Pătru a Barbului cu Dumitru a Barbului au făcut moara cu Kostandin*".

Moara cu admisie inferioară şi elevator din Roşcani, judeţul Hunedoara prezintă o evoluţie cronologică şi tehnico-funcţională net superioară faţă de moara din Dăbâca, graţie complexităţii instalaţiilor mecanice utilizate la receptarea şi valorificarea energiei hidraulice.

Sistemul energetic este compus din două roţi hidraulice dispuse succesiv, cu diametrul de 2,80 m respectiv 3,60 m, cu admisie inferioară, compuse din colaci paraleli de lemn între care sunt fixate palete de scândură, cu rol de receptare şi valorificare a energiei cinetice a apei. Energia este transmisă la instalaţiile de măcinat prin intermediul a două roţi dinţate cu cadru metalic şi măsele din lemn de fag.

Prima roată hidraulică (diametru de 2,80 m) acţionează prin intermediul unui ax orizontal, o roată măselată cu 56 de măsele, cuplată la rândul ei la un reductor vertical cu opt bolţuri din metal, generând un raport de transmisie de 1:7. De aici, energia mecanică rezultată este transmisă prin intermediul unui fus vertical la instalaţia de măcinat cereale păioase, amplasată în pod. Pe axul motric orizontal care face legătura între prima roată hidraulică şi angrenajul de transmisie, mai este montată o volantă din lemn, cu diametrul de 1,20 m, cu rol de acţionare a mai multor instalaţii suplimentare montate în cadrul morii. Aspectul inovativ, progresist este conferit de montarea unui elevator acţionat prin intermediul volantei şi a unui ansamblu de fulii şi curele de transmisie, de energia generată de roata hidraulică. Elevatorul este compus din mai multe conducte din lemn, dispuse în plan vertical, prin care se deplasează nişte curele de transmisie prevăzute cu scafe, cu rol de a urca cerealele în pod la o vânturătoare unde se elimină pleava şi celelalte impurităţi, înainte ca grânele să fie introduse la măcinat. Moara a fost „înzestrată" pe la mijlocul secolului XX şi cu o piuă pentru ulei, ciocanele fiind acţionate printr-un ax cu came angrenat tot de prima roată hidraulică.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

A doua roată hidraulică verticală (diametru 3,60 m) generează mişcare de rotație prin intermediul axului motric orizontal pe care este montată o roată dințată cu 62 de măsele. Această a doua roată dințată se cuplează la un felinar metalic (reductor) cu opt bolțuri, relevând un coeficient de multiplicare a rotației de cca. 1:7,75. Această energie mecanică obținută este transmisă la o instalație de măcinat amplasată tot în pod, utilizată la prelucrarea boabelor de porumb. Cele două posturi de măcinat sunt prevăzute fiecare cu câte o pereche de pietre de moară, o veşcă, un coş de cereale cu postăviță şi de asemenea dispun de macara din lemn cu braț metalic folosită la ridicarea pietrelor de moară pentru ferecare sau înlocuire.

Morile plutitoare, o tipologie complexă de instalații hidraulice cu roată verticală şi admisie inferioară

Dificultatea surmontării unor probleme de ordin tehnic, constructiv, economic, toate coroborate cu condițiile naturale improprii utilizării tipului clasic de moară hidraulică (cu roată verticală, respectiv ciutură), datorită diferențelor de nivel, a rețelei hidrografice deficitare sau variabile ca debit, a dus la apariția celui mai complex mijloc de măcinat cereale: *moara plutitoare* sau *moara pe vase*. Configurația hidro-geografică, lipsită de relief pronunțat, deci de cădere, se repercutează în mod hotărâtor asupra debitului şi a forței de curgere a apei pârâului sau a râului, totodată revărsările de primăvară ale apelor curgătoare putând genera deplasarea cursului de apă, pe distanțe apreciabile, instalația de măcinat clasică devenind pentru o anumită perioadă de timp inutilizabilă.

Prezența unor cursuri mari de apă, lente, cu debit constant, tipice zonelor de şes unde cultura cerealelor deține rolul principal în agricultură, comportă utilizarea unei instalații de măcinat deosebite, de mari dimensiuni care să asigure un randament mărit, prin utilizare aproape continuă, cu cheltuieli energetice şi de întreținere cât mai mici. Problemele pe care le ridică utilizarea morilor clasice cu roată hidraulică (amintite mai sus), variabilitatea debitului cursurilor de apă mai mici, faptul că motorul cu aburi încă nu a apărut şi nu s-a răspândit în lumea rurală autohtonă precum şi cheltuielile pe care le ridicau utilizarea morilor cu tracțiune cabalină, prin achiziționarea atelajelor propriu-zise, costurile furajelor, a grajdurilor şi a personalului de îngrijire, au constituit premisele apariției şi dezvoltării morilor plutitoare.

Prima atestare a morilor plutitoare în istorie este în anul 537, în contextul asedierii Romei de către ostrogoții conduşi de Witiges. Asediul a durat destul de mult iar locuitorii Romei au fost nevoiți pentru a evita înfometarea, să sacrifice şi să mănânce animalele de tracțiune folosite la acționarea morilor rotative din oraş. Prin urmare, au rămas stocuri importante de cereale care nu mai puteau fi măcinate, acum intrând în acțiune geniul tehnic (nu doar militar) al generalului bizantin Belizarie - sosit în ajutorul asediaților - care a avut ideea de a ancora câte două bărci de picioarele podurilor de peste Tibru. Pe una din bărci s-a instalat mecanismul de măcinare, iar între cele două corpuri plutitoare a fost fixată o roată hidraulică[10].

Ulterior aceste mori plutitoare se vor răspândi în Europa Centrală, pe cursul marilor fluvii, de exemplu în secolele X-XII erau frecvent utilizate pe cursul Senei, sub numele de *mori de pod,* datorită amplasamentului lor în proximitatea picioarelor ce susțineau podurile de peste cursurile de apă. Aceste realități din Parisul medieval, sunt consemnate grafic şi scriptic în diferite documente ale epocii, cum ar fi de pildă manuscrisul de la Saint-Denis, redactat în anul 1313, care oferă o imagine sugestivă despre dimensiunile şi detaliile tehnice ale morilor plutitoare din Paris, de la sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui de al XIV-lea[11].

[10] H. Hoffmann, *op. cit.*, p. 126.

[11] David H. Jones, *Mills of mediaeval Paris and the St. Denis Manuscript*, în *13th International Symposium on Molinology*, Aalborg, 2011, p. 234-247.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În spaţiul autohton, numărul record de mori plutitoare va fi atins în secolul al XIX-lea, mai exact în anul 1860, când doar pe cursul inferior al Mureşului existau 300 de astfel de instalaţii, număr care va scădea însă, după doar două decenii, la 131[12]. Mai târziu, pe acelaşi curs inferior al Mureşului, în primele decenii ale secolului XX vor dispărea ultimele exemplare de mori pe vase, numărul acestor mori (dar şi a celor clasice cu roată verticală sau orizontală) va scădea accentuat, în mare parte şi datorită apariţiei morilor de mare randament acţionate de motoare cu aburi şi mai târziu de cele cu combustie internă.

Muzeul ASTRA deţine în colecţie ultimele două mori plutitoare care au supravieţuit pe râurile din România (una din Lucăceşti, jud. Maramureş, de pe cursul Someşului Mare, iar cealaltă din localitatea Munteni, jud. Vâlcea, pe cursul Oltului), foarte asemănătoare ca dimensiune şi concepţie tehnică şi funcţională. Diferenţe semnificative sunt la tipul de roată hidraulică (roata morii din Lucăceşti este prevăzută cu 8 palete, iar roata morii din Munteni dispune de 12 palete) şi la forma vaselor (una are prova ascuţită, iar cealaltă dreaptă).

În general morile de pe cursul inferior al Mureşului aveau roata hidraulică prevăzută cu un număr de 16-20 de palete, cele de pe Olt un număr de 12-16, iar cele de pe Someşul Mare aveau doar 8 palete destul de late, aşa cum este cazul morii amintite mai sus, de la Lucăceşti. Paletele roţilor hidraulice ale acestor mori sunt detaşabile, tocmai pentru a se adapta mai bine la condiţiile hidrografice şi pentru a se evita distrugerea lor de sloiurile şi buştenii aduşi primăvara de apele învolburate.

Moara plutitoare din Lucăceşti, judeţul Maramureş este cea mai semnificativă, atât prin tehnica de construcţie, cât şi prin funcţionalitatea şi eficienţa la măcinat. Ea a fost construită la sfârşitul secolului al XIX-lea, fiind compusă din două bărci – barca mare şi barca mică cu lungime identică, de 7.33 m. Pe barca mare sunt amplasate angrenajele de transmisie şi pietrele de măcinat (fig. 10) iar barca mică are rol de susţinere şi contragreutate în tot ansamblul. Barca mare are o lăţime de 3,84 m, iar barca mică 2,28 m, ambele fiind confecţionate din scânduri groase de stejar, fixate cu scoabe metalice, iar între ele pentru etanşeizare se folosea muşchi de copac. Ambele bărci au prova (partea din faţă) ascuţită întocmai ca o ambarcaţiune funcţională. Iniţial, de barca mică era ancorată o barcă mobilă utilizată la aducerea sacilor cu cereale la moară, de pe malul opus.

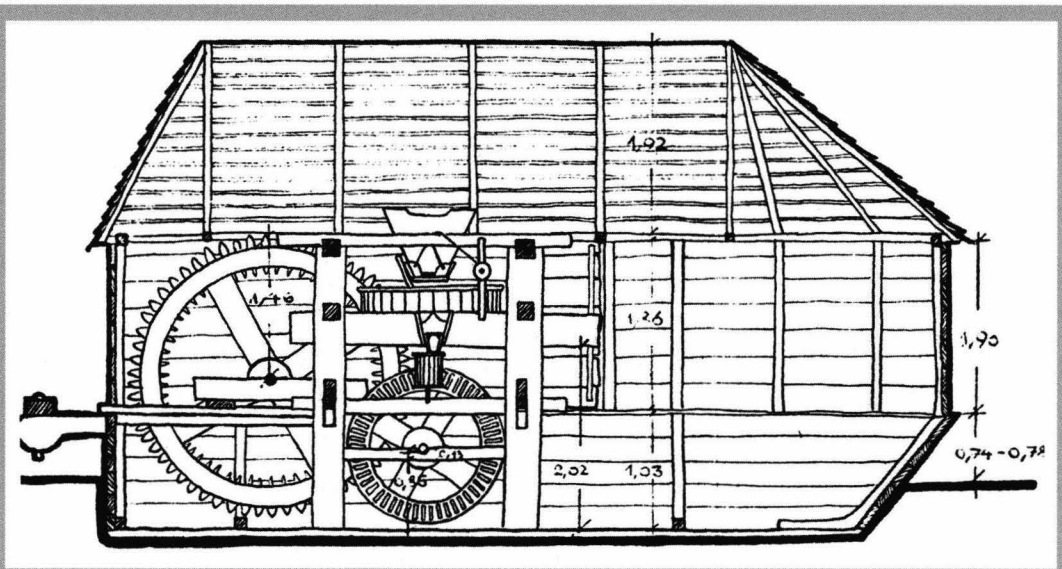


Fig. 10 *Secţiune longitudinală prin instalaţia de măcinat şi angrenajul de transmisie al morii plutitoare din Lucăceşti, judeţul Maramureş.*

Longitudinal section through the grinding installation and the gearing of the floating mill from Lucăceşti, Maramureş County.

[12] H. Hoffmann, *op. cit.*, p. 127.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Între cele două bărci ale ansamblului este fixată o roată hidraulică de mari dimensiuni (diametrul de patru metri), prevăzută cu opt palete detaşabile pentru a se evita ruperea lor primăvara de către sloiurile de gheață. Roata hidraulică este construită pe un cadru realizat din trei colaci verticali (compuşi fiecare din opt obezi, fixate cu câte două cuie de lemn) pe care au fost amplasate perpendicular cele opt scânduri late cu rol de receptare a energiei cinetice a apei. Colacii roții sunt fixați cu spițe din stejar pe axul motric orizontal (esență de stejar, pătrat în secțiune, cu latura de 31 cm) care intră în interiorul corpului bărcii mari. Aici, pe axul orizontal este dispusă în plan vertical o roată dințată principală cu un diametru de 2,8 m, prevăzută pe diametrul exterior cu 70 de măsele, dispuse asimetric, pe două şiruri pentru o frecvență mai mare, în scopul generării unei mişcări de rotație superioară. Roata cu cele 70 de măsele se angrenează cu un crâng orizontal, cu 14 spițe din lemn, dispus pe un ax orizontal din stejar, paralel cu axul motric principal. La acest nivel de transmisie se obține un randament primar de 1:5.

Pe axul orizontal secundar, mai este montată o roată dințată verticală prevăzută cu 42 de măsele dispuse lateral pe obezi, ce se cuplează cu un felinar vertical amplasat sub pietrele de moară, cu 7 spițe. Prin acest ingenios procedeu tehnic se realizează translația mişcării mecanice din plan vertical în plan orizontal, totodată obținându-se o a doua treaptă de transmisie (fig. 11) cu raportul de 1:6. Prin corelarea celor două trepte de transmisie şi a coeficienților de multiplicare a vitezelor de rotație, se obține un excelent raport de transmisie final de 1:30, moara având o capacitate de măcinare chiar şi de peste 150 kg/oră, când debitul apei era suficient de bun[13].

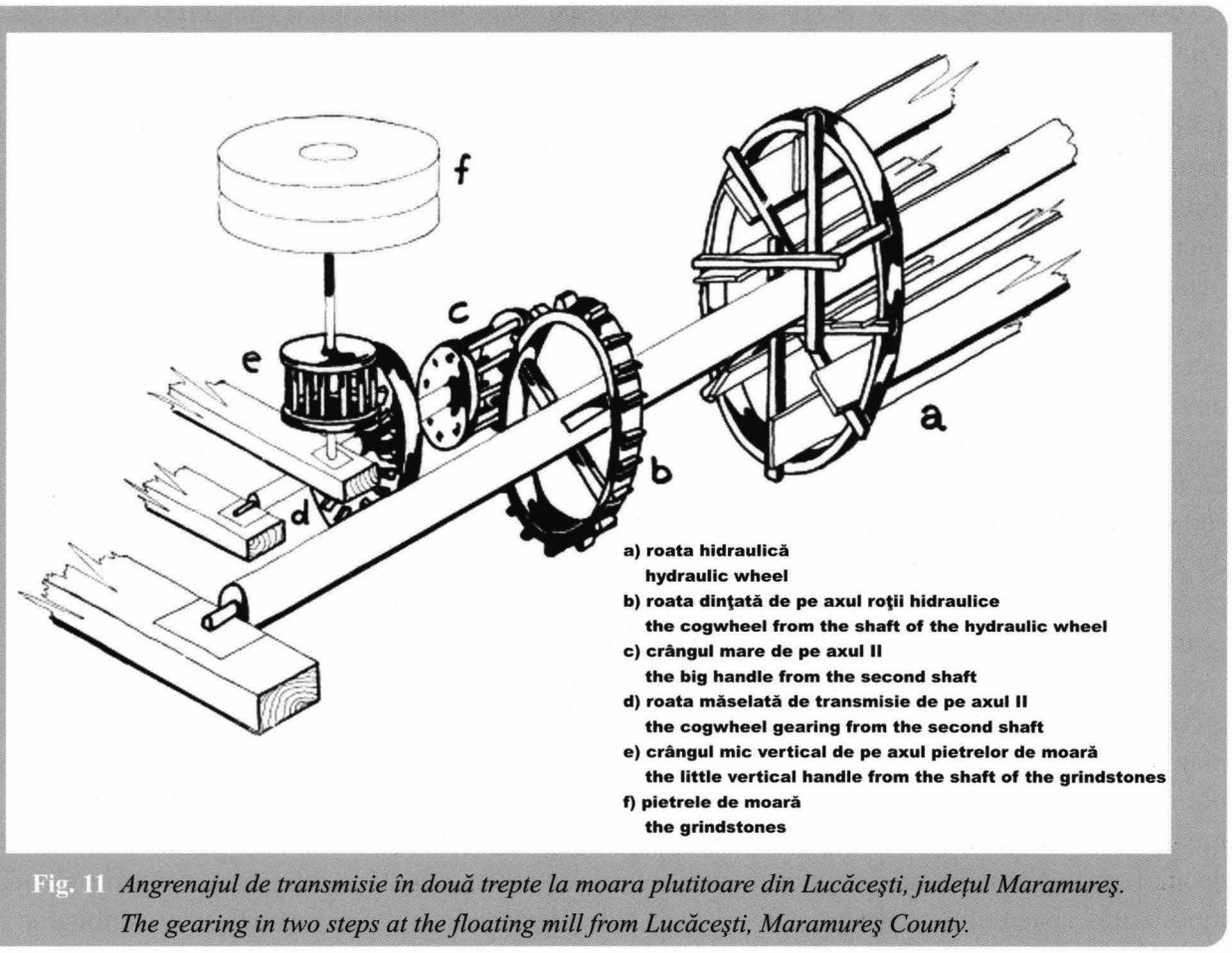


Fig. 11 *Angrenajul de transmisie în două trepte la moara plutitoare din Lucăcești, județul Maramureş.*
The gearing in two steps at the floating mill from Lucăcești, Maramureş County.

[13] Şt. Păucean, *Considerații de natură istorică şi tehnico-funcțională asupra morilor plutitoare. Moara plutitoare din Lucăceşti, județul Maramureş, ilustrată în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA din Sibiu*, în *DROBETA*, XXII, Seria Etnografie, 2012, p. 116.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Pentru a utiliza cu succes asemenea mori plutitoare, se realizau adevărate lucrări de hidroamenajare, pentru a se compensa viteza naturală redusă a apei şi debitul variabil, prin realizarea unor baraje artificiale oblice pe cursul râului, pentru a imprima apei care venea la roată o viteză şi o putere mai mare. Asemenea iazuri erau realizate din garduri din lemn, buşteni bătuţi vertical pe fundul apei din bărci, sau din acumulări de pietre transportate tot cu bărcile.

Moara cu alvan şi admisie inferioară din Ciocmani, judeţul Sălaj reprezintă o tipologie unicat pe scena instalaţiilor hidraulice de măcinat cereale, prin sistemul ingenios de elevare, respectiv coborâre a roţii hidraulice cu palete. Concret, alvanul este o construcţie realizată din opt piloni care au rolul să susţină axul cu roata hidraulică a morii precum şi angrenajele aferente (contragreutate, cabluri şi scripeţi) pentru poziţionarea fluctuantă a roţii faţă de nivelul apei. Pe primii doi piloni din cadrul alvanului sunt poziţionate două ghidaje metalice cu rolul de a permite elevarea şi coborârea roţii hidraulice pe o distanţă de 1,5 m. Aspectul inedit al acestei mori mai este dat şi de faptul că roata hidraulică este o adaptare, un hibrid între o roată de moară plutitoare şi o roată clasică hidraulică verticală, care prin ingeniozitatea şi perfecţiunea funcţională dovedeşte adaptabilitatea continuă faţă de condiţiile variate de mediu.

Din punct de vedere tipologic, moara cu „alvan" poate fi considerată o moară hidraulică cu roată verticală, cu admisie inferioară, elementul esenţial de diferenţiere faţă de celelalte instalaţii de măcinat tradiţionale fiind prezenţa si utilizarea acestui „alvan" – cu rol în susţinerea şi poziţionarea variabilă a roţii hidraulice faţă de cursul apei. Practic, alvanul reprezintă o construcţie fixă, realizată din opt piloni verticali, înalţi de 4 m, aşezaţi de o parte şi cealaltă a axului şi roţii hidraulice, fiind uniţi între ei în partea superioară cu două traverse de lemn în consolă, peste care se întind cablurile ce susţin roata hidraulică.

Instalaţia hidraulică exterioară este formată dintr-o roată prevăzută cu 18 palete cu lungimea de 1,8 m, fixate pe trei colaci metalici dispuşi vertical şi paralel unul faţă de altul. Roata este fixată pe axul motric orizontal prin intermediul mai multor spiţe din stejar. Pe axul orizontal mai este montată o roată din lemn, prevăzută pe perimetrul exterior cu 23 de pinteni metalici, cu rol de receptare şi transmisie a energiei cinetice a apei. Axul orizontal cu roata hidraulică şi roata dinţată au capacitatea de a se deplasa în plan vertical datorită dispunerii pe ghidajele metalice amintite mai înainte. Partea anterioară a axului, cu lagărul, este fixată pe o traversă metalică paralelă cu nivelul apei, iar partea din spate este încorporată într-un jug metalic, fixat în şinele metalice de pe doi piloni ai alvanului. Transmisia energiei de la roata dinţată la instalaţia de măcinat se realizează prin intermediul unui lanţ de tip Gall, cu ochiuri mari. Sub moară este amplasat un ax orizontal prevăzut cu un pinion cu 15 dinţi metalici, pe care se roteşte lanţul de transmisie. Aminteam că roata dinţată dispune de 23 de pinteni, însă distanţa dintre aceştia este semnificativă, încât între pasul dintre doi pinteni, un ochi al lanţului rămâne neangrenat. Practic cei 23 de pinteni au acelaşi efect ca şi cum numărul efectiv ar fi dublu, datorită diametrului mare faţă de pinionul metalic, viteza periferică fiind net superioară. Datorită acestei inovaţii, între roata dinţată şi pinionul cu 15 dinţi metalici se generează un raport de transmisie de cca. 1:3. Pe axul cu pinionul metalic este amplasată şi o roată dinţată dispusă vertical, prevăzută cu 48 de măsele, care se cuplează la un crâng vertical cu 8 spiţe din lemn. Astfel se realizează translaţia mişcării de rotaţie din plan vertical în plan orizontal şi se obţine un coeficient de multiplicare de 1:6. Corelat cu primul raport de transmisie, se obţine un raport final de multiplicare de 1:18, graţie inovaţiilor tehnice implementate acestui tip de moară. Acţiunea de elevare, respectiv coborâre a roţii hidraulice a morii (în funcţie de nivelul cursului de apă) se face beneficiind de ajutorul unei contragreutăţi, angrenată în reţeaua de cabluri a alvanului, mobilitatea sistemului contragreutate – roată hidraulică realizându-se manual, prin acţionarea unui troliu cu reductor cu angrenaj metalic.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Diversitatea condițiilor geografice şi încercările de adaptare tehnică față de acestea, pentru optimizarea obținerii şi valorificării energiei naturale, au determinat o diversitate tipologică de instalații hidraulice, ilustrate prin proporționalitatea variată a utilizării şi răspândirii acestora în arii etno-geografice diferite.

Prin numărul mare de exponate din grupa morăritului tradițional, din cadrul Muzeului Civilizației Populare Tradiționale ASTRA, se demonstrează capacitatea de creație originală dar şi de adaptare în domeniul tehnic, aici regăsindu-se cea mai mare parte a tipurilor de mori europene, atât din aria răsăriteană sau occidentală a continentului, cât şi din nordul bazinului mediteranean, ceea ce conferă întregii colecții un caracter de sinteză complexă. Patrimoniul tehnic preindustrial de care dispune muzeul sibian, reuşeşte prin variabilitatea constructivă şi tipologică, să ilustreze capacitatea de creație tehnică a poporului român, toate acestea şi datorită contactelor şi influențelor multiple menținute cu Europa Occidentală medievală.

BIBLIOGRAFIE:

Ciobanu Stahl, Anca. *Date statistice privind morăritul din Țara Românească la 1861*, în *CIBINIUM,* 1967-1968, p. 211-216.

Jones, David H. *Mills of mediaeval Paris and the St. Denis Manuscript*, în *13th International Symposium on Molinology*, Aalborg, 2011, p. 234-247.

Gimpel, Jean. *Revoluția industrială în Evul Mediu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.

Giurescu, C.C. (coord.). *Istoria României în date*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1972.

Hoffmann, Herberth. *Moara plutitoare. Contribuții la studiul dezvoltării şi răspândirii unui mecanism complex de prelucrat cereale*, în *Studii şi Cercetări de Istorie a Civilizației Populare din România*, Sibiu, 1981, p. 125-159.

Irimie, Cornel. *Anchetă statistică în legătură cu rețeaua de instalații tehnice populare acționate de apă pe teritoriul României*, în *CIBINIUM*, 1967-1968, p. 413-448.

Păucean, Ştefan. *Considerații de natură istorică şi tehnico-funcțională asupra morilor plutitoare. Moara plutitoare din Lucăceşti, județul Maramureş, ilustrată în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA din Sibiu*, în *DROBETA*, XXII, Seria Etnografie, 2012, p. 111-119.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Casa tradiţională din Şimon, judeţul Braşov. Un nou monument de arhitectură populară în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului

Marius-Florin STREZA*

The house from Şimon, Braşov County it's one of the latest reconstruction at The ASTRA Museum of Traditional Folk Civilisation Sibiu (Open Air Museum). This house was one of the few old houses remaining in the village. It dates from the begginnig of the XXth Century (1909 - 1910) and it has an urban influence, baroque.

The house is adaptaed to the climate of this mountain area and also to the ocupational profile of the people – growing a large number of animals (sheps, cows and horses). The interior of the house it's a big one, with different pieces of coloured textiles, old furniture, pictures, pottery, tools and wooden barrels, in the basement. In the future we intend to develop a complete homestead around the house.

The house was brought to the museum in 2008 and rebuilt in 2011-2012. The opening for visitors took place in the 18th of May 2013 having the owners from Şimon and a few members of the village.

Cuvinte cheie: Şimon, Bran, reconstrucţie, casă, arhitectură
Keywords: Şimon, Bran, reconstruction, house, architecture

Regiunea cu aspect de platformă în suprafaţă de 193 km^2 cunoscută în literatura geografică sub numele de „trecătoarea Branului" sau „culoarul Rucăr-Bran". Este o depresiune mărginită de masivul Bucegi (Est) şi de masivul Piatra Craiului (Vest). Este o prelungire a Ţării Bârsei[1].

Aşezările sunt situate la altitudini cuprinse între 700 m şi 1200 m, aici se află numai sate româneşti risipite pe ambii versanţi ai Carpaţilor. În zona alpină a Bucegilor se întâlnesc o serie de specii rare din flora şi fauna protejată[2].

Prima consemnare într-un document scris a Branului este la 1367. Celelalte sate brănene sunt menţionate documentar la 1729: Sohodol, Poarta, Predeal, Şimon, Moeciu de Jos, Valea Lungă, Moeciu de Sus, Zbârcioara, Coacăza, Şirnea, iar Fundata la 1732[3].

Toponimia satului Şimon vine de la generalul Seimen sau de la Simon Aurifaber (fost castelan al Branului)[4].

La Şimon, populaţia roieşte din vechea vatră de sat de pe platforma Balabanului într-o primă fază pe Valea Tisei. Vatra actuală a satului cuprinde terasele Văii Şimonului spre izvor şi aval, până la confluenţa cu Valea Moeciului. O veche vatră de sat era Muchia Scorţii, care s-a menţinut destul de densă până la jumătatea secolului XX, când treptat vechile gospodării se transformă în adăposturi temporare[5].

Pe Valea Şimonului, gospodăriile preferă aglomerarea pe terasele bine conturate, cu expunere spre răsărit. În ultima fază asistăm la dublarea şirurilor de case de-a lungul uliţelor. Satul de vale capătă o structură alungită cu îngrămădiri de case.

* muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu ; e-mail: zamarflo@yahoo.co.uk
[1] Praoveanu, I, *Aşezările brănene. Satul, gospodăria, locuinţa*, Editura Transilvania Expres, Braşov, 1998, p. 10.
[2] Bleahu, M., *Ariile protejate din judeţul Braşov*, în „*Ţara Bârsei*", nr. 1/2002, p 177.
[3] Praoveanu, I., *op. cit.*, p. 17.
[4] *Ibidem*, p. 86.
[5] *Ibidem*, p. 126.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Condiţiile geografice şi de climă au determinat o anumită orientare a locuitorilor către practicarea păstoritului, creşterii vitelor şi într-o mai mică măsură a agriculturii şi pomiculturii, ca ocupaţii de bază, cărora li se adaugă: lucrul la pădure, şindrilitul, culesul din natură, precum şi o serie de meşteşuguri (dulgherit, rotărit, lucrul la dârstă, fierărit ş.a.).

Agricultura s-a practicat la un nivel redus faţă de alte zone ale ţării. Natura solului a favorizat cultura cartofului, a pomilor fructiferi şi într-o mică măsură a cerealelor (ovăz, secară, orz)[6].

S-au preferat culturile în terase şi pâlcuri plasate pe zonele însorite. Se recuperau terenurile prin desţelenire şi pe rozoare. Fertilizarea solului se făcea prin pârloagă, târlire şi gunoi de grajd. Recoltatul cerealelor se făcea cu secera (în cea mai mare parte a cazurilor) şi se îmblăteau cu îmblăciul în aria şurii. Grăunţele se păstrau în hambare şi putini în pod sau celar (mai demult în gropi de pământ). Pe suprafeţe mici, în grădina de lângă casă se cultivau legume: morcovi, varză, ceapă, usturoi, fasole, mazăre, sfeclă pentru hrana familiei[7].

Pomicultura nu s-a dezvoltat decât în puţine sate brănene datorită conformaţiei terenului. Lucrul la pădure a avut o amploare deosebită, alături de păstorit, în satele „Branului de sus". Lemnul era folosit la construirea caselor, mobilierului, uneltelor, mijloacelor de transport, încălzirea gospodăriei şi realizarea mangalului pentru atelierele de fierărit. Confecţionarea şiţei şi a şindrilei era considerată o specialitate a brănenilor[8].

În zilele noastre, o mare parte a populaţiei este ocupată în activităţile legate de turism, care a devenit a doua ocupaţie ca importanţă în economia zonei.

Construcţiile ţărăneşti din satele Branului prezintă unele caracteristici şi forme arhitecturale specifice, dictate de particularităţile modului de viaţă şi de condiţiile de mediu ale zonei. Locuinţele cele mai vechi erau casele de lemn, cu două sau trei încăperi dispuse în plan dreptunghiular. În număr mic ele mai sunt prezente şi astăzi în sate. Forma arhitectonică mai des întâlnită este gospodăria cu ocol întărit, numită local casă cu „curte închisă". Construit în întregime din lemn, de obicei în patru laturi, ocolul grupează casa de locuit, bucătăria de vară, grajdurile, polatrele şi coteţele.

Schimbarea condiţiilor istorice şi economice în decursul vremii se reflectă şi în evoluţia aşezărilor din zona Branului, în tendinţa de apropiere treptată a gospodăriilor faţă de drumuri.

Materialul folosit pentru construirea gospodăriei erau bârnele lungi de brad, aşezate pe soclu de piatră. Pereţii construcţiilor au fost clădiţi din bârne rotunde sau cu muchii drepte îmbinate drept sau în coadă de rândunică; la construcţiile anexe s-au folosit bârnele rotunde, necioplite, încheiate „nemţeşte".

Acoperişul tuturor construcţiilor ce alcătuiesc gospodăria s-a realizat timp de secole din şindrilă, folosirea ţiglei fiind de dată recentă, începutul secolului al XX-lea.

Gospodăria cu ocol întărit este din ce în ce mai rară datorită schimbărilor petrecute în modul de viaţă al brănenilor. Acestea au fost construite, uneori într-o formă oarecum simplificată, în afara vetrei satului, pe plaiurile munţilor. Schimbarea locului a avut ca rezultat o schimbare în structura construcţiilor. Spaţiul rezervat locuirii s-a redus la o mică încăpere denumită „hodăiţă"[9].

Caracteristică zonei Branului este locuinţa dezvoltată pe orizontală, cu un singur nivel. Tipul cel mai vechi de casă cuprinde camera de locuit şi tinda. Casele vechi, de la începutul secolului al XIX-lea prezintă puţine preocupări artistice. Apariţia şi extinderea decorului coincide cu începutul secolului al XX-lea, fiind determinate de schimbarea condiţiilor social-economice şi istorice care au urmat unirii Transilvaniei cu Vechiul Regat.

[6] Stoica, G.; Moraru, O., *Zona etnografică Bran*, Editura Sport - Turism, Bucureşti, 1981, p. 30.
[7] Informaţii Mitrea Maria, 77 ani, pensionară, Şimon nr. 326.
[8] Stoica, G.; Moraru, O., *op. cit.*, p. 33.
[9] Stoica, G.; Moraru O., *op. cit.*, p. 51.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Interiorul locuinţei brănene a evoluat prin extinderea spaţiului de locuit, prin diversificarea şi modernizarea sistemelor de încălzit, prin organizarea diferitelor elemente decorative (ţesături, ceramică, icoane pictate pe sticlă, păretare din pânză pictate, obiecte de uz gospodăresc) toate acestea având un aspect unitar.

În aşezările adunate gardurile împrejmuiesc curţile, iar în satele risipite delimitează proprietăţile, separându-le de cele învecinate şi de căile de acces.

Casa tradiţională din Şimon, judeţul Braşov a fost achiziţionată în anul 2008 de către Complexul Naţional Muzeal ASTRA Sibiu. Reconstrucţia (foto 1 şi foto 2) s-a întins pe parcursul a 2 ani (2011-2012), iar vernisajul a avut loc la data de 18 mai 2013, în prezenţa proprietarilor. Se încadrează tematic în sectorul *Procese şi procedee pentru obţinerea şi prelucrarea produselor animale şi vegetale, în scop alimentar,* la grupa *Creşterea animalelor.* Alături de Gospodăria cu ocol întărit din Măgura, judeţul Braşov reprezintă zona etnografică a Branului[10]. Cele două ansambluri arhitectonice prezintă moduri de locuire adaptate zonei înalte, satelor risipite (Gospodăria din Măgura), respectiv satelor adunate, cu roire pe văi (Casa din Şimon). La acestea se va adăuga grajdul cu fânar pentru vite din zona de platou înalt (cuprins între cele două masive muntoase ce domină peisajul: Bucegi şi Piatra Craiului) achiziţionat şi transferat în Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA din Sibiu în anul 2012. Acesta reprezintă un fenomen specific zonei: creşterea unui număr mare de vite în hotarul satului, pe păşunile înalte.

Monumentele de arhitectură populară din zona Branului nu se limitează doar la economia pastorală şi de creştere a vitelor. Trebuie să amintim aici anvergura pe care au atins-o instalaţiile de industrii populare (pive, dârste, vâltori). Astfel, amintim doar *Dârsta din Moeciu de Sus*, judeţul Braşov şi *Dârsta de la Rucăr*, judeţul Argeş (cunoscută în muzeul sibian sub numele de *Complexul de industrii textile din Rucăr*). Acestea au deservit satele aflate pe culoarul Rucăr-Bran, până în 1990. Textilele de pat şi de rudă ale Casei din Şimon sunt finisate la dârsta din Rucăr, element autentic şi original pentru realizarea interiorului. O notă în plus este dată de includerea în inventarul casei a numeroase piese de mobilier, textile de interior şi de port ce au aparţinut primilor proprietari ai casei.

Modul de organizare al camerei de locuit indică faptul că ţinutul Branului se află la răscruce de drumuri între Transilvania şi Ţara Românească. Sistemul de încălzit, mobilierul – cu patul de-a lungul peretelui din spatele casei, laviţele cu masa înaltă în faţă, instalate în colţul opus intrării, ruda fixată deasupra patului, cu treizeci de centimetri mai jos de tavan sunt specifice Transilvaniei[11]. Centrul încăperii rămâne întotdeauna liber în toate interioarele tradiţionale.

În structura interiorului, câteva elemente cu caracter fix sunt esenţiale: sistemul de încălzire, patul, laviţele, culmea; în funcţie de acestea sunt aşezate celelalte obiecte din încăpere[12].

Începând cu jumătatea secolului al XIX-lea laviţele simple sunt înlocuite prin bănci lungi cu spătar sau cu ladă dedesubt, iar laviţele cu spătar sunt vopsite într-o culoare sau decorate cu motive vegetale pictate. De cele mai multe ori acestea sunt vopsite de către amatori (proprietari) ceea ce face ca ornamentele să fie naive.

Mobilier mai cuprinde: patul, masa tron sau dulap, scaune cu spătar înalt, poliţe, blidare, podişoare, colţare.

Până la sfârşitul secolului al XIX-lea funcţia dulapului a fost îndeplinită de lada de zestre, aşezată la unul din capetele patului sau pe laviţă. Tot în această perioadă apare lada denumită

[10] Bucur, C. (coord.), *Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale "ASTRA" (Dumbrava Sibiului), Catalog*, Editura „ ASTRA Museum", Sibiu, 2007, p 84.
[11] Stoica, G.; Moraru, O., *op. cit.*, p. 56.
[12] *Ibidem*, p. 58.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

„de Braşov" sau „braşovenească" confecţionată în tehnica tâmplărească, cu scânduri îmbinate la colţuri în coadă de rândunică şi încleiate, decorată cu motive florale pictate policrom[13].

Mediul geografic a avut o influenţă importantă în alegerea locului pentru casă, a poziţiei acesteia faţă de fenomenele naturale (direcţia vântului, a soarelui etc.) şi faţă de punctele cardinale, precum şi în utilizarea materialelor de construcţie.

În ceea ce priveşte casa brăneană, trecerea la casa cu trei încăperi s-a făcut prin adăugarea unei încăperi de partea cealaltă a tindei, înscrisă în planul dreptunghiular al casei, încăpere care la început a îndeplinit funcţia de cămară, iar mai târziu a fost transformată în cameră curată, cunoscută sub denumirea de „casa mare".

Planul locuinţei cu trei încăperi, cu tinda pe mijloc, obişnuit caselor boiereşti, a fost cel mai frecvent în arhitectura populară românească şi va fi dominant în satele Branului, încă de la jumătatea secolului al XIX-lea. Se observă o supraînălţare a acoperişului în raport cu planul casei. Decorul crestat pe grinzi şi stâlpi de prispă este prezent, dar sărac, în general. Frontonul casei este trapezoidal după modelul caselor orăşeneşti, exponente ale barocului austriac, dominant în oraşele transilvane la sfârşitul secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului XX.

Împărţirea funcţională a locuinţei se face pe colţuri:

a. colţul cu sistemul de încălzit şi de preparare a hranei;
b. colţul cu patul;
c. colţul cu masa;
d. colţul uşii cu blidarul de vase[14].

Cel mai vechi sistem de încălzit şi pentru prepararea hranei este vatra liberă fără mijloc de captare, cujba din lemn, după care apare cuptorul cu vatră şi horn. La casa brăneană, din anii 30, vatra a fost înlocuită cu „ploatănul", o sobă cu plită de tuci cumpărată din târg. La casele după 1960 apar sobele de teracotă pentru încălzitul în dormitor[15]. O formă comună este soba cizmă de teracotă cu plită de fontă amplasată în bucătărie.

Evoluţia sistemului de încălzit şi preparare a hranei, cât şi amplasarea lor, se află în strânsă legătură cu evoluţia interiorului locuinţei (marcată de pătrunderea mobilierul de târg la începutul secolului XX), a planului casei, cu structura gospodăriei şi mai ales, cu creşterea gradului de confort.

Cu toate că în zona Branului ţesăturile nu sunt nici atât de numeroase, nici atât de bogat ornamentate ca în alte regiuni ale ţării, ele sunt cele care dau culoare interiorului.

Portul popular din zona Branului, înrudit cu cel al zonelor învecinate: Muscel şi Dâmboviţa – relevă unele trăsături specifice, explicabile pe de-o parte prin natura ocupaţiilor, iar pe de altă parte asimilarea şi redarea, în forme locale, a unor elemente de fond transilvănean. Diferenţierile portului pe bază de vârstă, sex, anotimp, condiţii sociale au dus la o creaţie populară deosebit de interesantă prin varietatea pieselor componente ale costumului, bogăţia coloristică şi ornamentală[16].

Casa datează din 1909-1910 (foto 3). Primii proprietari au fost Cojocaru Neculaie (născut în Moeciu de Jos) şi Maria (născută în 1872 la Şimon). Povestea casei începe la 1900 cu decesul copilului mic al Mariei Cojocaru. După tragicul eveniment aceasta ia drumul Bucureştilor unde lucrează ca doică şi alăptează copii de procuror şi de avocat timp de patru ani. În 1903, revine pe meleagurile natale unde, cu banii strânşi, cumpără pământul şi lemnul pentru construcţia casei. Meşterii constructori sunt din sat Scorţea Ion şi un anumit Ivănoiu. În 1906, se naşte băiatul familiei Cojocaru, cel care avea să fie cizmar (maşina de cizmărie face parte din inventarul casei). În timpul celui de-Al II-lea Război Mondial, casa a

[13] *Ibidem*, p. 61.
[14] Praoveanu, I., *op. cit.*, p. 242.
[15] Informaţii Dumbravă Carmenica, 57 ani, educatoare, Şimon nr. 326.
[16] Haşdeu, T. N., *Branul, poartă în Carpaţi*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, p. 67; Praoveanu I., *Aşezările brănene. Portul popular şi ţesăturile tradiţionale*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2008, p. 3-20.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

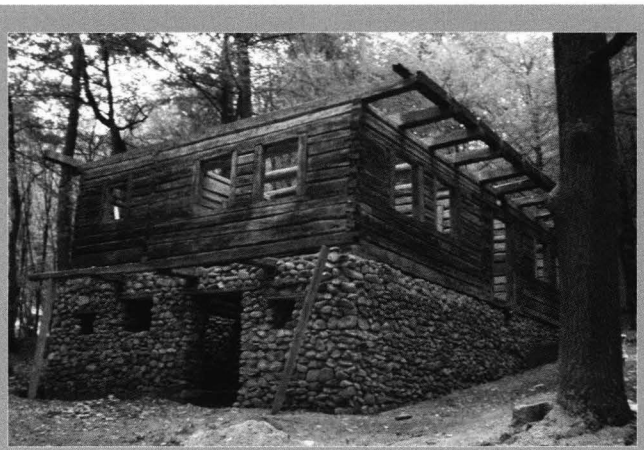
adăpostit refugiaţi din Basarabia, iar ulterior a stat în chirie un profesor din Galaţi care preda la şcoala din sat. Nu de puţine ori proprietara casei ducea găini la domniţa de la Castelul Bran şi la piaţa/târgul Branului. Maria Cojocaru a murit în 1957, la 85 de ani[17].

Casa are planimetria extinsă 12.10m x 8.13m şi prezintă o compartimentare complexă (foto 4). Cele două camere: *camera de zi* (dreapta faţă), *camera bună* (stânga faţă) şi *tinda* mediană sunt foarte generoase ca spaţiu. Intrarea în *celar* (stânga spate) se realizează prin partea din spate a tindei, dar şi direct din camera bună (în primii ani după construcţie, casa avea doar o cameră, tinda şi celarul). Ultima încăpere este *cămara* (dreapta spate); aici accesul se realizează din tindă şi de pe uşa din spatele casei, situată pe latura mică. Aceasta din urmă a îndeplinit mai multe funcţii de-a lungul timpului, de la cea de grajd până la cea de adăpost pentru lemnele de foc. Pe locul unde s-a aflat casa – in situ – acum se găseşte o pensiune agroturistică modernă, în ton cu evoluţia zonei spre un nou profil ocupaţional dominant – turismul.

Evoluţia satelor brănene în ultima jumătate de veac a fost, în mare parte, determinată de dezvoltarea economică a centrelor urbane din Ţara Bârsei (Braşov, Râşnov, Zărneşti), astfel mulţi localnici au făcut naveta la fabrici, iar unii s-au mutat la oraş. După închiderea fabricilor şi creşterea şomajului în mediul urban, în ultimii ani, tot mai mulţi brăneni au revenit la stilul de viaţă rural.

Cea mai mare parte a elementelor tradiţionale din viaţa satului brănean au cunoscut schimbări majore în ultimii 25-30 de ani. Nu puţine elemente de arhitectură, meşteşuguri şi obiceiuri au dispărut. Centrul de greutate în economia zonei s-a deplasat dinspre creşterea animalelor spre turism, ceea ce arată o capacitate de adaptare a oamenilor la cerinţele actuale, dictate de economia de piaţă. Dacă în interiorul celor mai multe dintre sate se găsesc case relativ noi, de inspiraţie orăşenească, arhitectura tradiţională rămâne aproape intactă în ceea ce priveşte construcţiile din hotarul satului.

Rămâne ca, în viitor, Casa din Şimon să se afle în centrul unei *Gospodării de crescător de vite mari* din zona Branului, în spiritul *Proiectului tematic* ce a stat la baza Muzeului Tehnicii Populare, iar mai apoi a Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA din Dumbrava Sibiului.



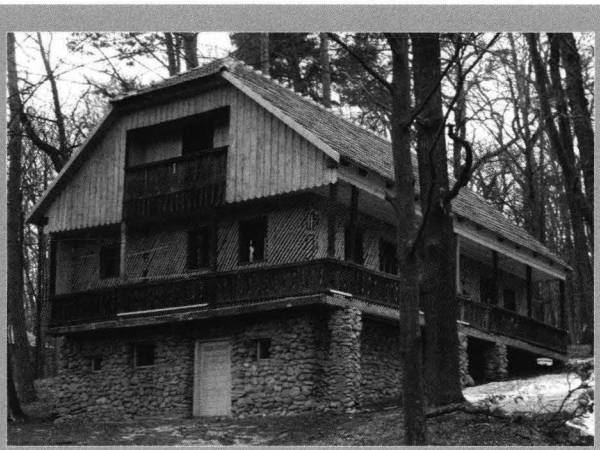


Foto 1, foto 2 *Aspecte din timpul reconstrucţiei*
Images during the reconstruction

[17] Informaţii Mitrea Maria, 77 ani, pensionară, Şimon nr. 326.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Foto 3 *Casa din Şimon reconstruită în muzeu*
The house from Şimon rebuilt in the museum

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

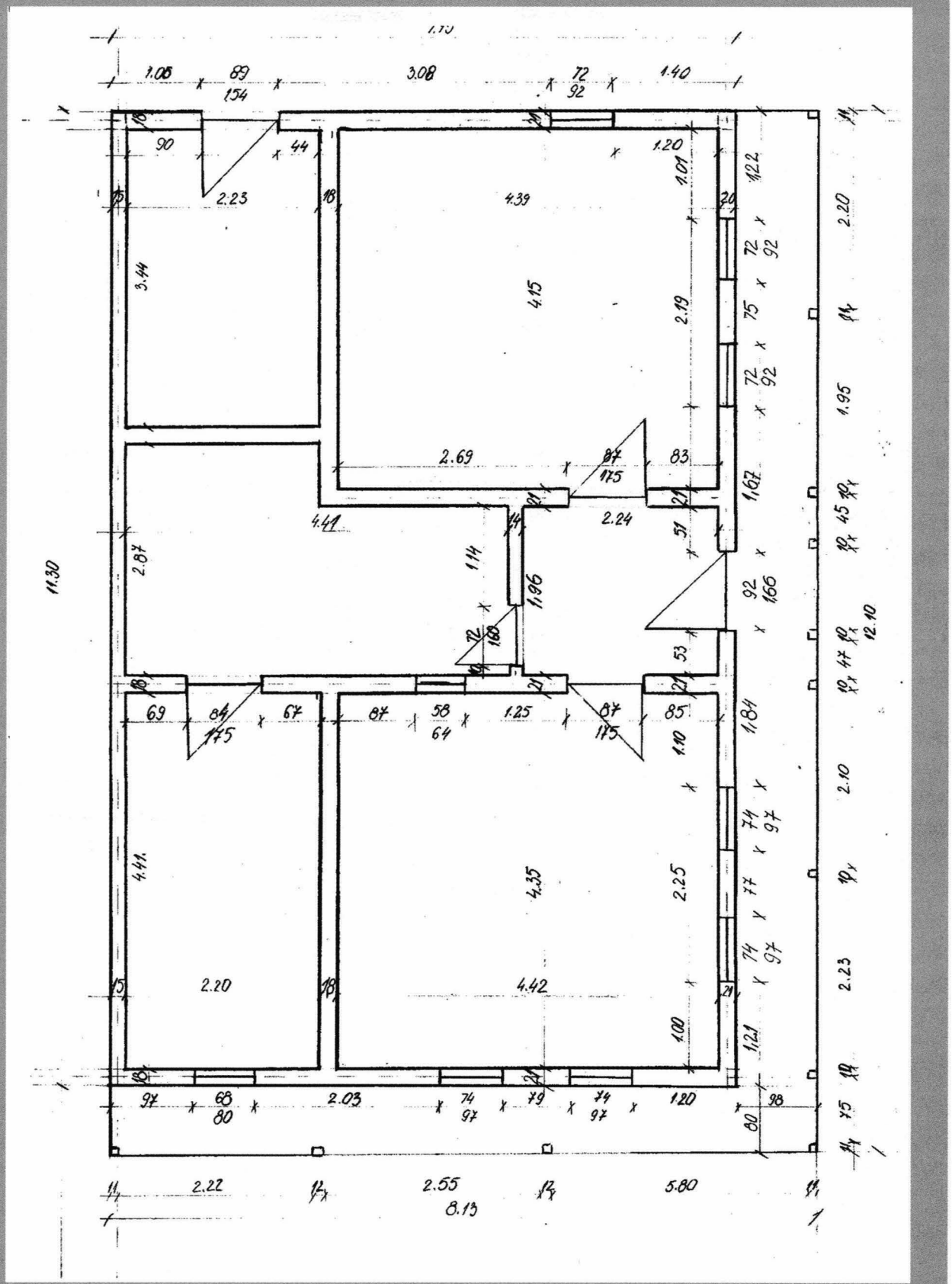


Foto 4 *Planul casei*
The plan of the house.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Informatori:

Mitrea Maria – Şimon, nr. 326, pensionară, 77 ani;
Dumbravă Carmenica - Şimon, nr. 326, educatoare, 57 ani (fiica lui Mitrea Maria);
Dumbravă Corneliu - Şimon, nr. 326, pensionar, 70 ani (soţul lui Dumbravă Carmenica);

BIBILIOGRAFIE:

***. *Atlasul etnografic roman, vol 2 – Ocupaţiile*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2005.

Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA - *Dosarul de monument al Gospodăriei cu ocol întărit de la Măgura, judeţul Braşov.*

Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA - *Dosarul de monument al Dârstei de la Moeciu de Sus, judeţul Braşov.*

Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA - *Dosarul de monument al Complexului de industrii textile de la Rucăr, judeţul Argeş.*

Bleahu, Marcian. *Ariile protejate din judeţul Braşov,* în *Ţara Bârsei*, nr. 1/2002, p 177-189.

Bucur, Corneliu I. (coord.). *Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale "ASTRA" (Dumbrava Sibiului), Catalog*, Editura „ ASTRA Museum", Sibiu, 2007.

Haşdeu, Titus N. *Branul, poartă în Carpaţi*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979.

Praoveanu, Ioan. *Aşezările brănene. Portul popular şi ţesăturile tradiţionale*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2008.

Idem. *Aşezările brănene. Satul, gospodăria, locuinţa*, Braşov, Editura Transilvania Expres, 1998.

Idem. *Factorii care au influenţat evoluţia aşezărilor din Ţara Bârsei*, în *Ţara Bârsei*, nr.2/2003, p. 69-70.

Stoica, Georgeta; Moraru, Olivia. *Zona etnografică Bran*, Editura Sport - Turism, Bucureşti, 1981.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Teleaga (căroaia) în Ţara Oltului

Valerie DELEANU*

Up until the twentieth century, in the ethnographic region of Ţara Oltului (Ţara Făgăraşului) situated in the centre of Romania, a unique means of transportation made up of a two-wheeled vehicle associated with a plow roller was used for agricultural works and transportation, mainly for the spring agricultural works for plowing; it has represented in the traditional rural landscape a means of transportation with four wheels when it was moving and with two wheels when the roller was used for plowing the field.

This means of transportation was used in almost all the localities from the area, as well as in the Sibiu Depression and probably also in the Ţara Bârsei region. The used terminology for this composite vehicle has a significant duality depending on each locality: it is called teleagă (specific term defining a two-wheeled vehicle), but also căroaie (term used as a synonym for „teleagă"), but both are used in the same region and to denominate the halves that make up the four-wheel carts, halves of vehicle called lately hearse, term generalized outside the area too. When analyying this relation one can establish the complexity of the two-wheel and four-wheel vehicles not so much in a generic way, although this is possible too, but especially in a functional way through the modification of the vehicles from two to four wheels and vice-versa, depending on the practical needs of the peasant household.

Based on this terminological analysis we can establish the morphological class of vehicles representing „care telegite" (teleaga-fitted carts), type of carts that were functional under the carpathian and pericarpathian conditions by associating two two-wheel carts (called „căroi", big cart) into „care telegite" (teleaga-fitted carts), probably the class originating the „two- whiffletrees" used some time in the past for the rural traditional transportation.

Keywords: bigcarts, two-wheelvehicle, hearse, Ţara Oltului, fittedcart
Cuvinte cheie: căroaie, teleagă, dric, Ţara Oltului, car-telegit

0. **Teleaga (căroaia)** reprezintă un mijloc de transport tradiţional, care se deplasează în spaţiu pe 2 roţi, folosind tracţiunea animală; funcţia sa principală fiind transportul poverilor (resurse naturale, inventar agricol) pe distanţe relativ scurte, în condiţii variate de relief. În *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române* ***teleagă***, ***telegi***: 1. Căruţă mică (cu două roţi) care serveşte la transportul persoanelor sau al unor poveri uşoare; 2. ***cotigă*** (la plug); diminutive: ***telegea***, ***telegele*** (rar): teleguţă; ***teleguţe***, teleguţe: diminutiv a lui teleagă, telegea.

1. **Tipologie. Răspândire în spaţiu**

În Ţara Oltului[1] era răspândită teleaga (căroaia) de şes, construită special, separat de care sau căruţe, cu utilizări în munci agricole ce solicită transporturi uşoare de resurse şi unelte din localitate în hotarul cultivat. Tipurile şi subtipurile morfologice sunt:

- dricul de car folosit la transportul lemnelor din pădure, mai rar saci la moară (Şinca Veche, Noul Român); în sens de prototip funcţional, fiind de fapt folosit de obicei, dricul dinainte al carului de ogaşe din zonă;

- tip I teleagă (căroaie) simplă, fără rotile, comună în toată ţara, dar prezentă marginal în zonă (în subzona Avrig, Turnu Roşu, Sebeşu de Sus) şi la Poiana Mărului;

- tip II teleagă (căroaie) tren, sprijinită în partea dinainte de rotile de plug, folosită pe o arie întinsă, cu excepţia Racoviţa, Şercăiţa, Şinca Nouă, Lupşa; este tipul caracteristic de teleagă din Ţara Oltului;

* cercetător ştiinţific, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu.

[1] Zona etnografică Ţara Oltului are patru subzone: I. Avrig (de tranziţie spre Mărginimea Sibiului), II. Gruiurile, III. Câmpia Făgăraşului, IV. Perşani (de tranziţie spre zonele Rupea şi Ţara Bârsei) la care se adaugă V. o parte a subzonei Hârtibaciu, din cadrul zonei Târnave, denumită local „pe Ardeal".

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

- varianta tipului II teleaga „cu inimă", răspândită izolat la Şinca Veche, Săcădate, deosebită structural-morfologic de tip II prin înlocuirea în structura sa a furcii cu inimă + craci laterali, probabil variantă mai recentă a tipului II.

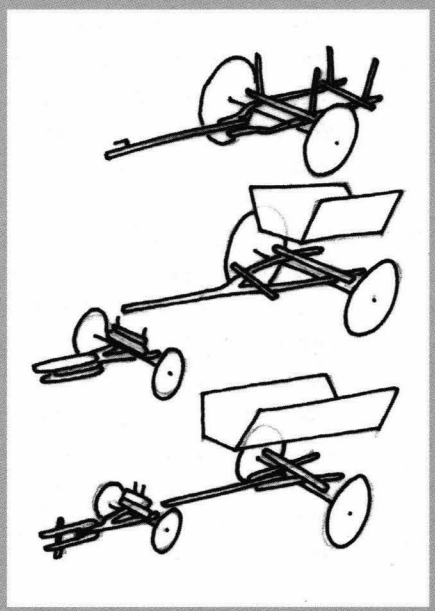


Fig. 1 *Tipuri şi variante de căroaie (teleagă) în Ţara Oltului şi în localităţile învecinate; I. Teleagă obişnuită; II. Teleagă cu rotile (cu furcă); III. Teleagă cu rotile (cu inimă şi furcă).*

2. *Terminologie*

În Ţara Oltului cele 3 tipuri morfologice de telegi utilizau o terminologie dublă, în cadrul unor arii specifice „căroaie" şi „teleagă"[2]:

2.1. *căroaie*, pl. *căroi*, augm. de la car, lat. *carrus*, cu suf. –oaie, cu varianta de *căroi*, pl. *căroe*, pentru tip I (Sebeşu de Jos), tip II (arie restrânsă la subzona gruiurilor, de la Porumbacu de Jos şi Porumbacu de Sus până la linia Voila - Breaza, dincolo de care spre est termenul este întâlnit insular (Beclean, Copăcel, Vad, Comana de Jos, Comana de Sus); probabil în trecut aria era mai mare, în prezent este cert în restrângere // *teleagă*, pl. *telegi*, var. loc.: *teliagă*, pl. *teliegi*, *teleguţă*, pl. *teleguţe*, termen răspândit zonal pentru ambele tipuri (I, II şi varianta II), cu excepţia ariei *căroaie* din subzona Gruiuri; arie relativ mai nouă, în extindere în cadrul tradiţional, în prezent uşor în restrângere. Cele două arii interferează insular (Sebeşu de Jos, Lisa, Pojorta, Beclean) şi marginal la contactul dintre ele (în subzona gruiuri: Scorei, Cârţişoara, Drăguş, Olteţ, Viştea de Jos). Determinative folosite: a. pentru căroaie: *micuţă*, din *mic*, prob. lat, *miccus+suf.-uţ*; cu *teleguţă*, v. *teleagă+suf.-uţă* (Comana de Jos, Comana de Sus), b. pentru teleagă: *cu coş* (Săcădate), sl. koši; *cu rotile* (Grid, Veneţia de Jos), din lat. *rota+suf.-ilă*; *cu roţi* (Şercaia), din lat. *rota*; *la plug* (Beclean, Cuciulata), sl. plug, sin.; *car-teleagă* (Şona), *rotile cu loitriţe* (Şinca Veche).

2.2. Pentru alte mijloace de transport folosite în zonă (termeni migraţi):

2.2.1. Pentru rotila de plug: *teleguţă*, pl. *teleguţe*, sl. *telega*, pentru rotila telegii care este şi parte componentă a tipului II şi variantei III, dar şi pentru rotilele detaşate de teleagă, vechi, de lemn, cu roţi egale (arie restrânsă la subzona Perşani: Veneţia de Jos, Comana de Jos, Comana de Sus, Cuciulata, Lupşa), rar în restul zonei (Sebeşu de Jos, Bucium, Ohaba, Şinca Veche); augm. *telegoaie*, pl. *telegoi*, din *teleagă+suf-oaie* (Comana de Sus) // rar *căroaie*, pl. *căroi*, lat., la marginea zonei (Cincşor), cu determ. *de plug*, sl.; la românii din Hălmeag (magh. *torgoio*); var. *căruţ*, pl. *căruţuri*, lat.,

[2] Terminologia şi etimologia după DEX.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

cu determ. *de plug*, sl. În restul Ţării Oltului termenii sinonimi pentru rotilă, răspândiţi general sunt: *rotilă*, pl. *rotile*, *rotili*, art. *rotilili* plugului (Gura Văii): „plugul nu are roţi, are rotili" (Lisa); *dric*, pl. *dricuri*, magh. *dërék* (Beclean, Hurezu, Săvăstreni, Iaşi, Recea, Galaţi, Todoriţa), var. *driculeţ*, pl. *driculeţe* (Hurezu, Mărgineni, Sebeş, Berivoi, Copăcel, Râuşor).

2.2.2. Pentru căruciorul tras de mână: *căroaie*, pl. *căroi* (Turnu Roşu, Avrig, „folosit mai mult de saşi şi meşteşugari", Scorei, Cârţişoara, Ucea de Jos, Ludişor, Hurezu, Lisa, Iaşi, Recea, Ileni, Berivoi, Mândra, Toderiţa, Bucium, Ohaba, Şinca Veche, Perşani, pe Ardeal: Săcădate, Noul Român, Feldioara, Cincşor, Galaţi, Hălmeag, în interiorul ariei „teleagă" pentru tipul II: *cărăuţă*, pl. *cărăuţe*, *căroiţe*, pl. *căroiţe* (Poiana Mărului), cu determ.: *de mână*, lat. *manus* (Cârţişoara, Şercaia, Feldioara); *de om* (Ucea de Jos, Cincşor), lat. *homo* // *teleagă*, pl. *telegi* (Scorei, Cârţişoara, Arpaşu de Jos, Arpaşu de Sus, Ucea de Sus, Corbi, Viştea de Jos, Şinca Veche, Feldioara), var. *teleguţă*, pl. *teleguţe* (Scorei Ucea de Sus, Corbi), *teliagă*, pl. *teliegi* (Arpaşu de Jos), sl. *telega*; cu determ.: *de mână* (Noul Român), lat.; *cu hulube* (Şinca Veche), cu *ulube* (Cinşor), ucr. *holoblja*, pare mai nou determinativ venit din exterior.

2.2.3. Pentru o jumătate de car: *căroaie*, pl. *căroi*, art. *căroile*, *căroili*, lat.; pentru ambele jumătăţi, pe o arie extinsă în vestul Ţării Oltului, până la o linie de nord-sud în dreptul Făgăraşului, dincolo de care spre est se întâlneşte insular // *teleagă*, pl. *telegi*, sl. răspândit la estul liniei nord-sud (Făgăraş) şi izolat în partea de vest a Ţării Oltului (Avrig, Porumbacu, Cârţişoara, Drăguş, Colun, Voila, Hurezu, Luţa, Dridif, Iaşi, Veneţia de Sus). Determinativele folosite pentru ambii termeni: a. *dinainte*, din rom. *de* + *înainte*, lat. *in ab ante*; *din faţă*, lat. *facia* (*facies*); b. *dinapoi*, din rom. *de* + *înapoi* (*în* + *apoi*), lat. *ad-post*; *dindărăpt*, din rom. *de* + *îndărăt*, lat. *in de retro*. Există cazuri de termeni diferiţi folosiţi pentru cele două jumătăţi de car: Avrig = *dricul dinainte* + *dric după căroaie* (!). Sinonim pentru jumătatea de car: *dric*, pl. *dricuri*, magh., comun, dar adeseori este considerat „nou" de către informatori. Alţi termeni sin. sunt rari: *car; osie; parte; ruate; craci; furcă*; cu aceleaşi determinative de mai sus[3].

2.2.4. Pentru carul vechi de lemn: *teleagă*, pl. *telegi* (Turnu Roşu, sub influenţa Mărginimii Sibiului).

2.2.5. Pentru şaretă: *teleagă*, pl. *telegi*, sl., Sebeşu de Jos (utilizat de boştinari).

2.3. Pentru funcţii îndeplinite de alte mijloace de transport în zonă:

2.3.1. Pentru carul fără loitre la transportul lemnelor din pădure: *cu căroile* (Avrig), lat. // *cu teleaga*, pl. *telegile* („când mergi cu amândouă dricurile la lemne" – Cârţişoara, „se face teleagă la lemne" – Şercaia, „când mergem în pădure cu patru roţi" – Râuşor, „e format de pădure, cu inima lungă, car de pădure cu ferchetău, fără loitre" – Vad, „cu patru roţi făcut teleagă" – Şinca Veche, „când luai loitrele jos carul devine teleagă" – Bucium, „teleagă e carul de pădure" – Ohaba, „cu amândouă telegile dacă e lemn lung, o lungeşti şi dai loitrele jos" – Poiana Mărului; „teleaga e cu patru roţi, fără loitre şi loici, e carul de pădure, demontat" – Şinca Nouă; „când luai la pădure, fără loitre" – Comana de Jos; „pentru pădure faci teleagă, cu două vârteaje cu mâni lungi" – Cuciulata // *detelegit*, lat. *dis-*, fr. *des-*, elemente de compunere cu sens privativ + sl.: Voila, Ludişor, Bucium, - „când luai loitrele jos" // *car telegit*, lat. + sl. (Galaţi „la pădure"). Determinanţi pentru forma teleagă: *cu ciocârlane* (Grid), *cu mâni* (Veneţia de Sus); *teleagă lungă* (Veneţia de Jos). În restul Ţării Oltului se folosesc alţi termeni: *car de pădure* (Drăguş, Colun), *car desfăcut* (Avrig), *cu dricurile* (Sebeşu de Sus, Colun), *cu fercheteu* (Turnu

[3] Distribuţia terminologiei folosite pentru o jumătate de car:
- „dric": răspândire generală; situaţie actuală (cunoscută de informatori);
- „căroaie": termen tradiţional cu restrângere spre vest de linia Făgăraş – Recea (arie) în subzona Gruiurilor, pentru trecutul apropiat (începutul secolului – mijlocul secolului) tendinţa de înlocuire cu „teleagă" în subzona Avrig;
- „teleagă": rar folosit în partea de vest a Ţării Oltului (insular), devine caracteristic la est de linia Făgăraş – Recea, unde formează o arie;
- alţi termeni sunt rari şi folosiţi întâmplător.

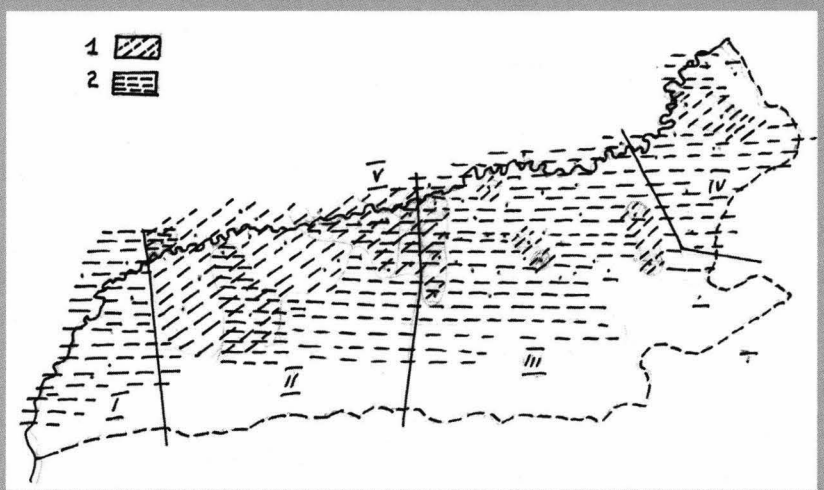
www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Roşu, Corbi), *cu huze* (Şercaia), *cu inimă lungă* (Viştea de Sus, Mărgineni, Glâmboaca), *cu mânuşi* (Feldioara), *cu mânuşari* (Şona), *fără loitre* (Sebeşu de Sus, Racoviţa, Avrig, Porumbacu de Jos, Porumbacu de Sus, Olteţ, Drăguş, Sâmbăta de Jos, Breaza, Lisa, Dejani, Luţa, Mândra, Toderiţa, Şinca Nouă, Ileni, Berivoi, Copăcel, Bradu, Glâmboaca, Noul Român, Rucăr), *jos loitrile* (Sărata, Cârţa, Arpaşu de Jos, Arpaşu de Sus, Ucea de Jos, Ucea de Sus, Viştea de Jos, Drăguş, Pojorta, Beclean, Hurezu, Săvăstreni, Săsciori, Cincşor, Sebeş, Recea, Noul Român), *luai loitrele* (Voivodeni, Dridif, Şercăiţa, Hârseni), *luai coşu* (Pojorta), *scos lada* (Sebeşu de Jos).

2.3.2. Pentru transportul lemnelor cu un singur dric (procedeul este folosit în aproape toate satele zonei): *cu căroaia dinainte*, lat. + lat. (Sebeşu de Sus, Racoviţa, Avrig, Porumbacu de Jos, „când nu mergi cu tot caru", Porumbacu de Sus, „cu lemne târâş cu un cap pe căroaie", Sărata, „în trecut", Cârţişoara, Cârţa, Arpaşu de Jos „rar, mai mult cu târâşu", Arpaşu de Sus, „toată lumea", Ucea de Sus, Sâmbăta de Sus, „trei sute cinci sute de metri la pădure", Ucea de Jos, Glâmboaca, rar Noul Român, „căroaie cu târâşu pe dricu dinainte", Ludişor, Recea)// cu teleaga (Ludişor „teleaga de pădure la târâş", Berivoi, „pe teleaga cu târâşu, o teleagă de lemne", Mărgineni „teleaga dinainte, am fost cu teleaga la deal", Şercăiţa „cu teleaga la deal la un loc unde urca vitele la deal, mergi cu o teleagă şi tragi lemne; la munte se merge la brad cu teleaga", Şinca Nouă, „teleaga dinainte la târâş", Comana de Jos, „cu teleaga din faţă", Comana de Sus „cu teleaga dinainte cu două roate, desfaci acolo la pădure şi urcai pe deal cu două roate de scoborai lemne la vale", Lupşa „teleaga dinainte") // cu driculeţe (Beclean, Şinca Nouă), cu două roţi (Vad).

În concluzie, în Ţara Oltului de folosesc două tipuri morfologice I., II. (cu o variantă), şi funcţional o jumătate de car ce utilizează doi termeni sinonimi (căroaie, teleagă), dar aceiaşi termeni migrează şi spre alte mijloace de transport.

Observaţie: Suprapunerea ariilor terminologice indică spaţii tensionate la limita subzonelor: Avrig – Porumbacu, Voila – Ludişor – Iaşi – Recea – Berivoi, Comana – Cuciulata – Lupşa[4].



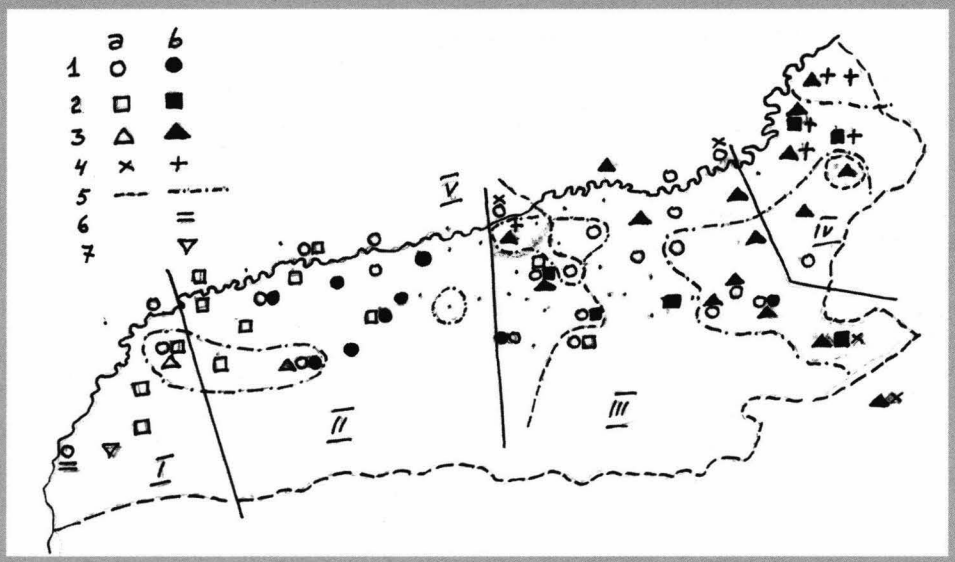
Harta I: *Arii terminologice pentru căroaie (teleagă) în Ţara Oltului: 1. „căroaie"; 2. „teleagă". Pentru înţelegerea raportului dintre mijlocul de transport (căroaie) şi jumătatea de car (dric – căroaie - teleagă) se poate suprapune harta 2 (ariile notate sub 5): arie restrânsă pentru „căroaie" şi largă pentru „teleagă" în cazul mijlocului de transport propriu-zis, situaţia este invers proporţională pentru dricul carului: arie extinsă pentru „căroaie" şi restrânsă pentru „teleagă".*

[4] Ariile terminologice pentru căroaie (teleagă) răspândite în Ţara Oltului:

	arie	izolat
subzona I.	„teleagă"	„căroaie"
subzona II.	„căroaie" ∩ „teleagă"	„teleagă" (cu conturare de arie spre est)
subzona III.	„teleagă"	„căroaie"
subzona IV.	„teleagă"	„căroaie"

pe Ardeal V. (termeni paraleli cu subzonele corespunzătoare de pe Ţara Oltului)

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Harta 2: *terminologia altor mijloace de transport folosind „căroaie" (a) şi „teleagă" (b): 1. cărucior de mână (2.2.2.); 2. folosirea unui singur dric la tras lemne din pădure (2.3.2.); 3. folosirea ambelor dricuri la pădure - carul de pădure (2.3.l.); 4. rotile de plug (2.2.); 5. dricul carului (2.2.3.); 6. car; 7. şaretă (2.2.4.).*

3. *Relaţii terminologice*

Considerând 4 categorii de termeni: *căroaie* (C), *teleagă* (T), *dric* (D) alţi termeni (V), cu variante (Δ) şi determinanţi (d), termeni ce au o frecvenţă mai mare (*C, T, D, V*), cu arii în restrângere (↓) sau extindere (↑), în intersectare (∩) sau cu transfer de termeni (→), se pot stabili următoarele relaţii pe categorii de mijloace de transport:

(2.1.) ΔCd↓∩Δ*T*d
(2.2.1.) Δ*C*d Δ*T*d
(2.2.3.) *C*↓∩*T*d↓*D*↑
(2.2.4.) T↓
(2.2.5.) T
(2.3.1.) C ∩*T* *V*
(2.3.2.) *C* *T* D

în care C (2.1., 2.2.1., 2.2.2., 2.2.3., 2.3.1., 2.3.2.)
T (2.1., 2.2.1., 2.2.2., 2.2.3., 2.2.4., 2.2.5., 2.3.1., 2.3.2.)
D (2.2.1., 2.2.3., 2.3.2.)

reprezintă principalii termeni folosiţi în Ţara Oltului, adică:

D C T

se observă că situaţia cea mai complexă este (2.2.3.) importantă în stabilirea relaţiei cu (2.1.) = *teleagă* = *căroaie*, cf. definiţiei din Dicţionarul Explicativ al Limbii Române. Pe subzone relaţia dintre jumătatea de car şi căroaie (teleagă):

I (Avrig) D≡C=T
II (Gruiuri) D≡C≡T V=C→T
III (Câmpia Făgăraşului) D≡C→T=T
IV (Perşani) D≡C↓≡T≡V=T/C
V (pe Ardeal) D≡C≡V=T/C

Relaţiile exprimă o succesiune C→T→D probabil temporală având ca axă (2.2.3.)→(2.1.)

4. *Utilizare*

Specificul utilizării căroaiei tip II în zona Ţării Oltului era legată, în primul rând, de muncile de primăvară (arat, grăpat, semănat), când deplasarea din gospodărie pe câmp se făcea pe patru roţi (prin

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ataşarea căroii de rotilă), iar în câmp se folosea pentru arat rotila desfăcută de căroaie şi înjugată sau înhămată la animalul de tracţiune. La întoarcere se folosea cuplarea lor din nou într-un sistem pe patru roţi. De observat că fără rotilă corpul căroii nu se folosea în nici o împrejurare, căroaia fiind utilizată doar în deplasare în asocierea celor două mijloace de transport.

4.1. Aria de utilizare zonală (Harta 2), arată o situaţie de folosire generală a telegii (căroaiei) în Ţara Oltului. Monotonia acestei situaţii este întreruptă local de indicaţia unor centre spre care se îndreaptă vectorii aprecierii informatorilor:

Sebeşu de Jos → Avrig

Racoviţa → Avrig, Bradu, Colun („la noi e mai greu de urcat cu ele pe dealuri")

Bradu → Avrig („ei o folosesc mai mult")

Glâmboaca → Avrig, Porumbacu de Jos, Sărata

Rucăr → pe Ţara Oltului („unde-s cu rotile")

Sărata → Porumbacu de Jos, pe Ardeal („Ardelenii au mai multe şi mai uşoare pentru deal şi câmp; la Colun, aici sunt mai puţine")

Scorei → Porumbacu de Jos („e mai mult de câmp")

Cârţa → „în satele vecine şi la Dridif"

Ucea de Jos → „peste Olt"

Cârţişoara → pe Ardeal

Cincşor → „pe Ţara Oltului se folosesc mai mult"

Şinca Veche → Vad („au mai toţi, aici nu se prea folosesc"), Grid., Hălmagiu („la unguri"); „unde erau dealuri acolo era mai bună".

Perşani → Vad, Părău („aici nu era de lipsă, erau căruţe destule").

Deşi relative, indicaţiile se referă la localităţi şi subzone unde frecvenţa de utilizare era mai pronunţată; vectorii „urcă" pe toposuri în care teleaga (căroaia) era apreciată ca fiind mai adecvată funcţiilor agricole sub influenţa reliefului. Spre vest (subzona Avrig) aria de utilizare se subţiază spre a reapărea în depresiunea Sibiului.

4.2. *Frecvenţa utilizării*

În lipsa unor date statistice, absolute sau relative, aprecierea frecvenţei de folosire a căroii se face luând în considerare un indicator subiectiv (ca şi la 4.1.) dat de informatori exprimat în numărul relativ de mijloace de acest fel folosite în trecut:

a. frecvenţă zero („nu se foloseşte")

I. subzona Avrig: Sebeşu de Jos, Racoviţa („la arat se foloseau căruţe"; „aici nu sunt dealuri"; „dacă se făcea o făceau cu toţii");

III. subzona Câmpia Făgăraşului: Şercăiţa; Şinca Nouă;

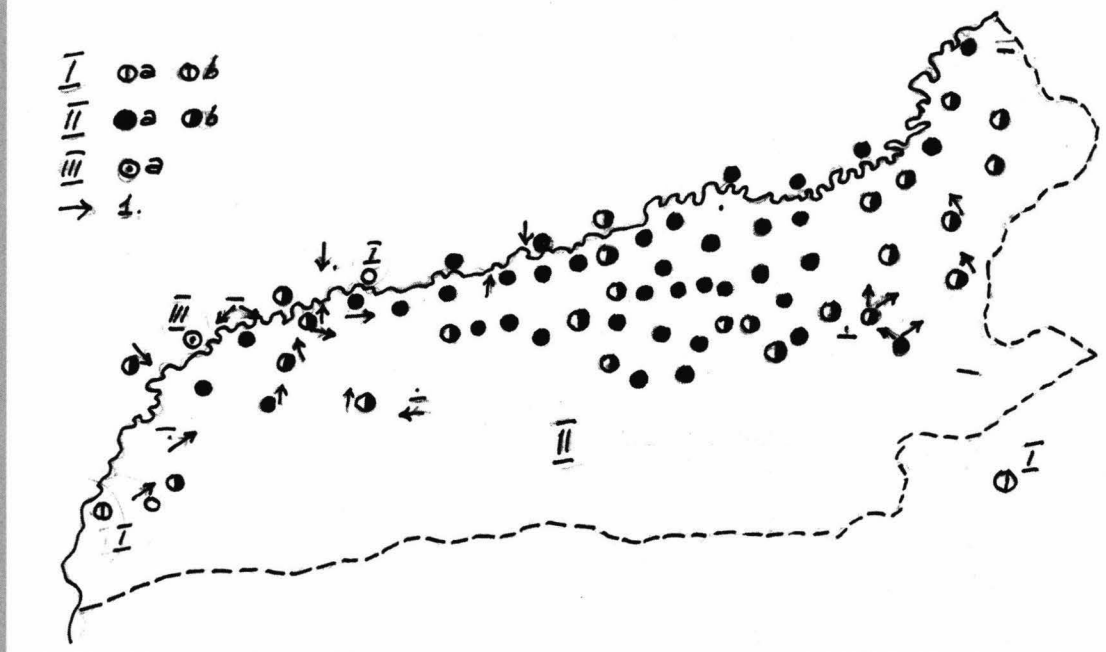
V. pe Ardeal: Glâmboaca; Poieniţa.

b. frecvenţă mică („rar folosită"; „puţini o foloseau"; „numai la unii"):

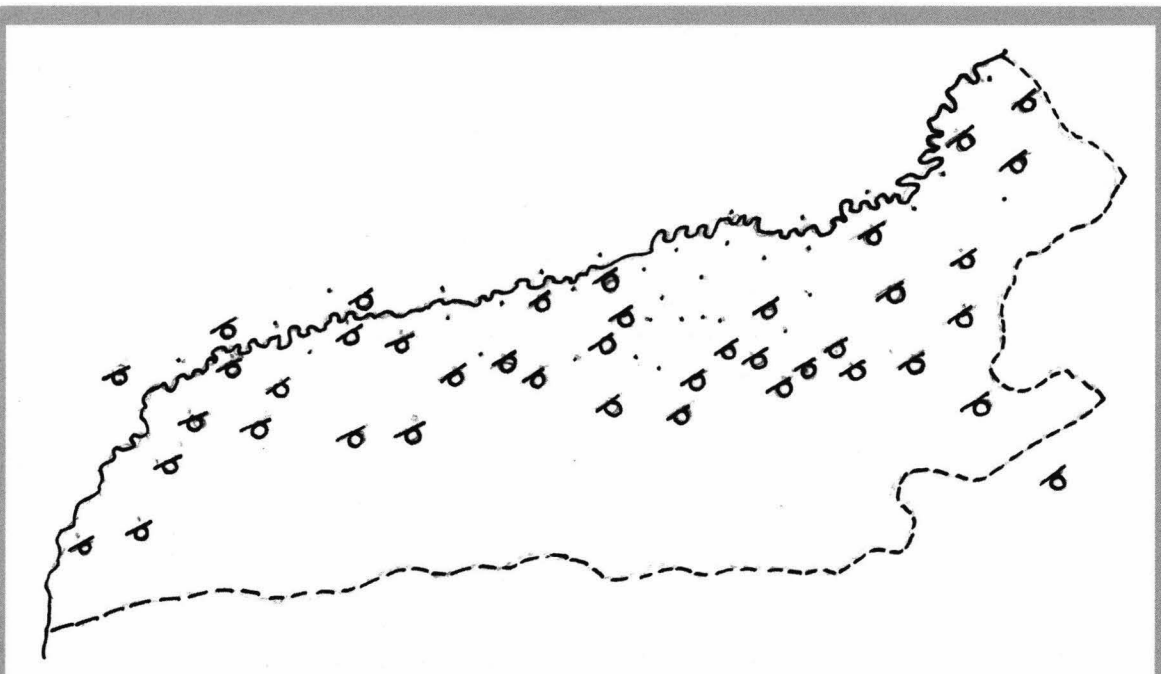
I subzona Avrig: Turnu Roşu („un singur om în trecut"), Sebeşu de Sus („cinci-şase");

II. subzona Gruiuri: Sărata („doar cinci", „doi-trei în Suseni"); Scorei („doi-trei", „trei-patru", „doar cei ce făceau dulgherie, rotari, de-abia făceai un car, restu patru dacă o aveau înainte, puţini", „mai puţin decât carele, carul de fân era necesar", „doar cei cu bivoli"); Cârţa („trei-patru saşi şi doi români"; Cârţişoara („foloseai mai mult carul, căroaia era în plus"); Ucea de Sus („doar cei ce erau meşteri"); Sâmbăta de Sus („la 600 gospodării dacă erau 40, mai mult umbla cu caru"); Olt („doar cei înstăriţi"); Drăguş („mai bun e caru sau cărutu câte unu ici colea, mai demult avea fiecare aproape", „erau puţini cu cai, nu era rentabilă, niciodată nu era în regulă, pentru că era formată din trei: rotilă, căroaie, tânjală şi se strica când una când alta");

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Harta 3: *Intensitatea folosirii căroii (telegii) în Ţara Oltului. Indicatori de intensitate: a = mare; b = mică (intensitatea se consideră raportul nr. care obişnuite / nr. căroi (telegi). I-III: tipuri şi variante: l. vectori de apreciere a intensităţii folosirii (de informatori) în satele vecine.*



Harta 4: *Folosirea unui dric de car pentru transportul lemnelor de la pădure (pe distanţe mici) prin semi-târâre.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

III. subzona Câmpia Făgăraşului: Berivoi, Copăcel, Lisa, Sebeş („vre-o trei-patru"); Voila („trei-patru"), Voivodeni, Bucium („era lux înainte, dar era din bătrâni"), Ohaba („nu era de lipsă, erau destule căruţe"); Poiana Mărului („doar în sat pentru moară");

IV. subzona Perşani: Perşani („cei săraci, mai lipsiţi, cei ce nu avea cai"); Părău, Grid („doi-trei"), Comana de Sus, Comana de Jos („veiche de tot, aproape pe că nu le mai ştim");

V. pe Ardeal: Bradu, Colun („aveam care"), Cincşor;

c. frecvenţă mijlocie („des folosită", „aproape toţi")

I. subzona Avrig: Avrig („opt-zece, prin 1948-1949 vre-o trei", „vre-o şase", „cei care nu aveau copii mulţi, cei care avea copii mulţi umbla cu caru").

II. subzona Gruiuri: (cu frecvenţă crescândă spre Olt); Ucea de Jos („10-20 în sat"), Porumbacu de Jos („doi din zece, aveau mulţi); Porumbacu de Sus („peste cinci-zece în sat"); Viştea de Jos („doar cei meşteşugari, cum să mai faci şi asta, era greu şi un car să-l faci, dar tot erau şaizeci la sută din oameni s-o aibă");

III. subzona Câmpia Făgăraşului: Beclean („şaptezeci-optzeci la sută"); Luţa („nu multe da tot erau la jumătate din sat"); Breaza („aproape toţi"); Dridif („mulţi"); Săsciori („înainte avea aproape fie care"); Săvăstreni („avea toată lumea da nu toţi"); Recea („multe dar nu fiecare"); Râuşor („trei sferturi din sat"); Şinca Veche („aproape fiecare, da e mai bună pe dealuri");

IV. subzona Perşani: Veneţia de Jos, Veneţia de Sus;

V. pe Ardeal: Feldioara („o jumătate de sat"); Noul Român („din zece aveau cinci");

d. frecvenţă mare (M): („toţi"):

III. subzona Câmpia Făgăraşului: Ludişor („în toate gospodăriile"); Dejani („toată lumea"); Iaşi („toată lumea folosea mult"); Hurezu („avea feştecare"); Mărgineni („mulţi"); Mândra („avea fiecare"); Toderiţa („avea toţi oamenii"), Ileni („toată lumea");

IV. subzona Perşani: Cuciulata („foarte mulţi");

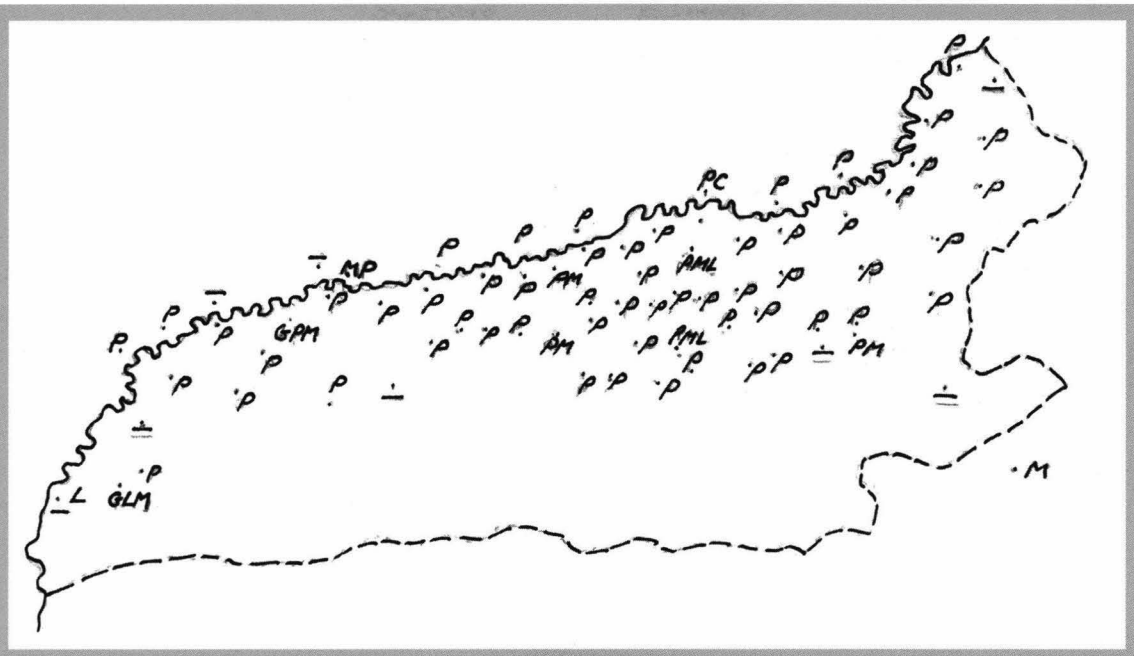
V. pe Ardeal: Săcădate („toţi cei fără căruţe"); Galaţi („toată lumea")[5].

Matricea frecvenţei se prezintă astfel (cifrele indică numărul de localităţi în care se utiliza căroaia) în care j: subzonele şi i: gradul de frecvenţă.

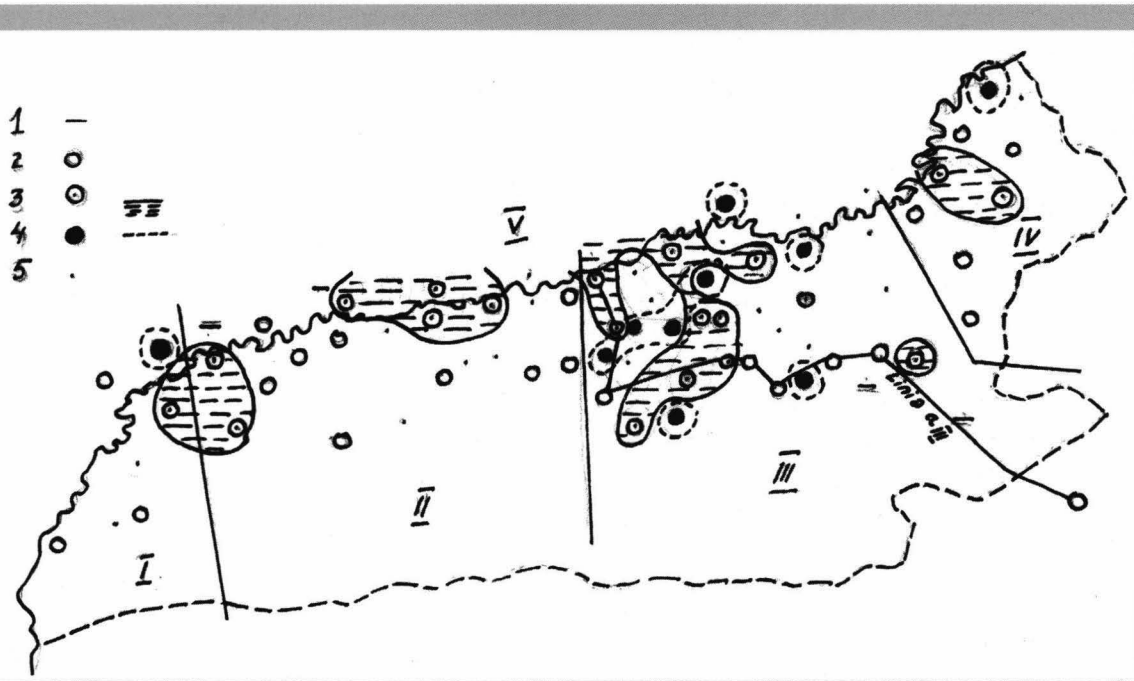
j / i	I	II	III	IV	V	Total
a	2		2		2	6
b	2	8	9	5	3	27
c	1	4	8	2	2	17
d			8	1	2	11
Total	5	12	27	8	9	61

[5] Arii de frecvenţă ale căroii (telegii) în Ţara Oltului:
frecvenţă nulă (O): izolat
frecvenţă mică (a): monotonie zonală
frecvenţă mijlocie (b): perimetru în III + insular în II-III (Avrig, Porumbacu de Jos, Porumbacu de Sus), II-V (Noul Român, Feldioara, Ucea de Jos, Viştea de Jos) şi IV (Veneţia de Jos, Veneţia de Sus);
frecvenţă mare (c): perimetru larg în III + insular în IV., V (Cuciulata, Săcădate). Suprapunerea frecvenţelor indică pentru subzona III (centrul Ţării Oltului) relaţii complexe de o anume geometrie:
(a): liniaritate la marginea subzonei (extinsă ca fond în subzonele I., II. şi IV;
(b): perimetru restrâns, cu apariţii insulare în alte subzone
(c): perimetru extins cu apariţii izolate în alte subzone
pe modelul (a) < (b) < (c).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Harta 5: *Funcţii în folosirea căroii în Ţara Oltului: p = arat; M = transport la moară; G = transport gunoi de grajd; L = transport lemne; C = cărăuşie.*



Harta 6: *Frecvenţa utilizării căroii în Ţara Oltului: 1. frecvenţă nulă (0); 2. frecvenţă mică (a); 3. frecvenţă mijlocie (b); 4. frecvenţă mare (c); 5. Localităţi fără indicaţii. Prin frecvenţă se înţelege raportul / nr. locuitorilor folosind căroaia (teleaga) / nr. locuitori.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Aşa cum se observă, din cele 61 localităţi luate în considerare, cele mai multe localităţi în care se foloseau telegi se situează în subzona III (Câmpia Făgăraşului) = 27, iar frecvenţa de tip (a) = mică este cea mai caracteristică Ţării Oltului. Seria a şi coloana III sunt identice şi reprezintă 43, 54 %; încrucişarea de pe matrice la intersecţia a - III reprezintă aproape jumătate din localităţile zonei (27 din 61) în raportul frecvenţă mică zonala şi discontinuitatea utilizării ei în centrul zonei. Şirul a - frecvenţă mică reprezintă tipul de frecvenţă cea mai răspândită a căroii în Ţara Oltului, cu centrul de greutate în jurul oraşului Făgăraş. Coloana III (fără 0) reprezintă frecvenţele cu valorile cele mai variate: j = 27, fiind coloana cu cea mai mare dinamică în matrice, spaţial dispusă de-asemenea în jurul Făgăraşului. Seriile valorice şi spaţiale ce se cuprind în matricea frecvenţei utilizării acestui vehicul în zonă sunt:

I. $Ø_o = o_{I-IV} = 6$ în care o = frecvenţă nulă, m = frecvenţă mică (a)
$Ø_m = a_{I-V} = 27$ mj = frecvenţă mijlocie (b)
$Ø_{mj} = b_{I-V} = 17$ M = frecvenţă mare (c)
$Ø_M = c_{I-V} = 11$

j I $Ø_0 + Ø_m + Ø_{mj} = 5$
II $Ø_m + Ø_{mj} = 12$
III $Ø_0 + Ø_m + Ø_{mj} + Ø_M = 27$
IV $Ø_m + Ø_{mj} + Ø_M = 8$
V $Ø_0 + Ø_m + Ø_{mj} + Ø_M = 9$

Suprapunerea seriilor arăta o concentrare a utilizării căroii în centrul zonei. Valoarea cea mai ridicată a densităţii frecvenţei pentru a III = 9 era pe linia Voila, Voivodeni, Lisa, Berivoi, Copăcel, Sebeş, Bucium, Ohaba, Poiana Mărului şi în trei perimetre insulare:

(a) II Sărata, Scorei, Cârţa, Cârţişoara, Ucea de Sus, Sâmbăta de Sus, Olteţ, Drăguş = 8

(b) III Beclean, Ludişor, Dridif, Săsciori, Săvăstreni, Recea, Râuşor, Şinca Nouă = 8

(c) III Pojorta, Dejani, Iaşi, Hurezu, Mărgineni, Mândra, Toderiţa = 7

reprezentând „miezul" matricii (Harta 6).

4.3. *Funcţii*:

- tipul fără rotile (I): condiţiile economice şi naturale favorizau cel mai puţin folosirea acestei căroi la muncile agricole propriu-zise (transport unelte, seminţe etc.); se pare că doar la Noul Român ea se utiliza la deplasare „în câmp, la plug", iar la Sebeşu de Jos la „transportul gunoiului de grajd „pe bătrâni", rar la transportul resurselor (lemn din pădure); la Turnu Roşu „cu căroile dinainte sau teleagă făcută anume", la Sebeşu de Jos „construită special", „pentru tras lemne de la Părău Iertului"; „principala utilizate a tipului I era pentru transportul obişnuit al sacilor cu grâu la moară (Sebeşu de Jos, Poiana Mărului, Noul Român „când se stricau morile pe Ţara Oltului de mergeam la Şomartin"). Spaţiul de deplasare putea fi doar vatra satului (Poiana Mărului), hotarul satului (Sebeşu de Jos, Turnu Roşu, Noul Român) sau chiar deplasarea în alte localităţi (Sebeşu de Jos „la gară [3 km], „mers la Tălmaci" [5 Km]), în acest caz teleaga era folosită la transportul de persoane.

- teleaga cu rotile (II): componenta triplă a acestui tip (inclusiv varianta lui cu inima în loc de furcă - variantă structurală: tânjală - căroaie - rotilă aduceau modificări şi nuanţe în utilizare, accentuând caracterul funcţiei agricole, transformând deplasarea cu *2* roţi în deplasare temporară pe 4 roţi şi punând probleme în dirijarea sistemului în deplasarea în spaţiu, restrângând folosirea sa într-un mediu cu accidente de teren, principala sa utilizare preferând condiţia de şes. Funcţiile caracteristice erau următoarele:

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

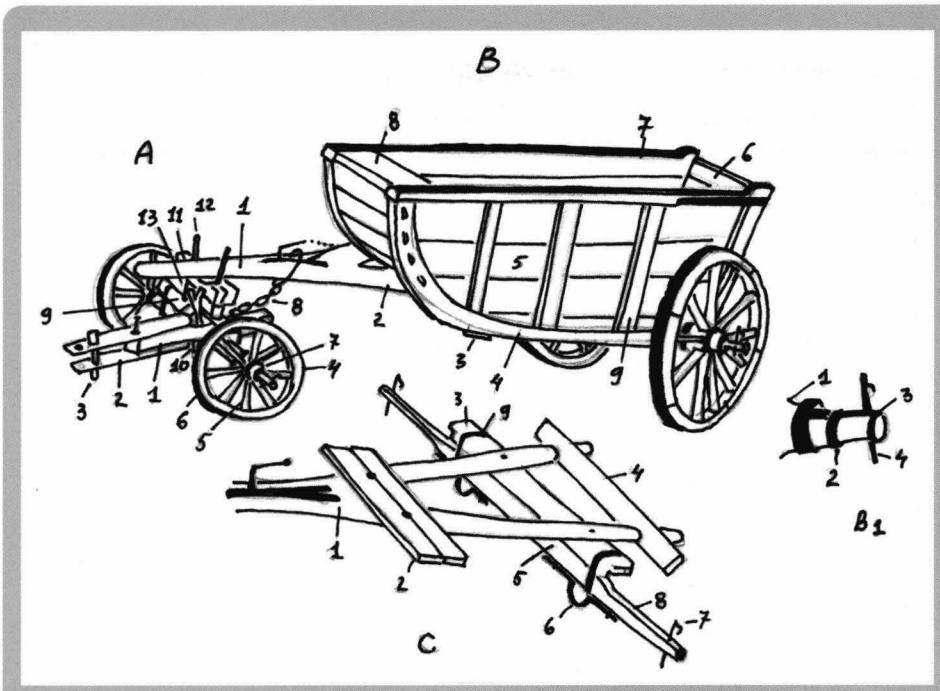


Fig. 2 *Teleagă (Muzeul Avrig), A: Rotilă l. furcă, 2. fălcele, 3. spetează, 4. obadă, 5. spiţă, 6. raf, 7. butuc, 8. potâng, 9. podu, 10. popă, 11. ajutor (adaus), 12. cuie, 13. căpătâi; B: Teleagă: 1. capu furcii, 2. furcă, 3. pod în faţă, 4. carăm, 5. loitrele telegii (grătii de scânduri), 6. fund, 7. fier pe carom, 8. tălpiţă; B_1: Detaliu: 1. butuc, 2. plesnitoare, 3. bleav, 4. cui în capu osii; C. Detaliu furcă: 1. furcă, 2. pod în faţă, 3. pod, 4. brăcinar, 5. fuştie (osie), 6. floare de legat la ţug, 7. cui în capu osii, 8. bleav, 9. ţug.*

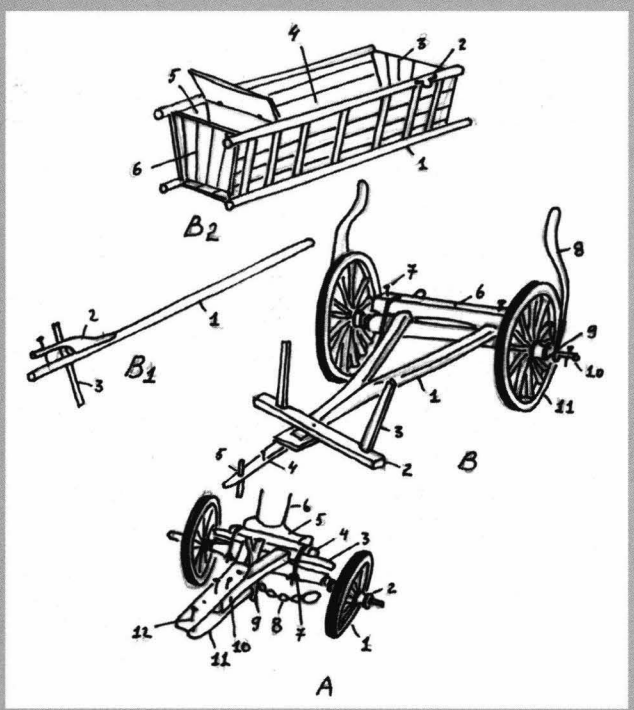


Fig. 3 *Căroaie (Porumbacu de Jos, Ion Cotoară), A. Rotila: roată (obadă, spiţe - 10, raf, butuc), 2. butuc, 3. pod, 4. pod, 5. căpătâi, 6. fiare la căpătâi, 7. bente, 8. potâng, 9. popă, 10. furcă, 11. fălcele, 12. cui pentru tânjală; B. Furca căroii: 1. f urcă de căroaie, 2. furchiteu, 3. mânuşi, 4. cui, 5. cui pentru cal (să stea fălcelele sus), 6. pod, 7. cui, 8. liocă, 9. pleznitoare, 10. cui în capu osiei, 11. Roată (idem A); B_1: tânjală: 1. tânjală, 2. hobot, 3. chicior, B_2 coş: 1. loitre, 2. belciug, 3. fund, 4. poditu, 5. lădiţa, 6. fund dinainte.*

a_1 transport la câmp şi lucrări agricole (rotile): căroaia transporta unelte (plug, grapă etc.), saci cu seminţe, persoane din familie, primăvara sau toamna la arat şi semănat pe distanţe de 2-5 km (Scorei) până la 4-5 Km (Bucium) de localitate, practic pe tot hotarul arabil, înlocuind carul sau căruţa; este principala funcţie a căroii în Ţara Oltului (I. Sebeşu de Sus, Avrig, II. Porumbacu de Jos, Porumbacu de Sus, Scorei „căroaia de munte [dric de car] merge doar pe 300-500 de metri", III. Voila, Voivodeni, Beclean, Hurezu, Luţa, Breaza, Săsciori, Iaşi, Recea, Ileni, Hârseni, Râuşor, Mărgineni, Mândra, Vad, Bucium, Şinca Veche, IV. Perşani, Părău, Grid, Veneţia de Jos, Comana de Jos, Comana de Sus, Cuciulata, V. pe Ardeal: Săcădate, Galaţi); mai rar teleaga se utiliza şi la prăşit („maşânit", „săpat"):

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

I. Avrig, II. Scorei, Cârţa, III. Hurezu); la fel de rar pentru recoltarea produselor (Scorei „cartofi, fasole", Ludişor „gogoaşe", Săvăstreni „câte un coş de gogoaşe", Bucium „cartofi", Şinca Veche „cartofi"), în acest caz rotila pierzând funcţia activă la munca câmpului.

a_2 transport de resurse agricole: gunoi de grajd („la gunoit"); Scorei, produse agricole din hotar în sat (v. a_1), nutreţ la vite (Şinca Veche), saci cu grâu la moară (Scorei, Sâmbăta de Jos, Hurezu, Şinca Veche; la Berivoi se foloseau în acest scop şi driculeţe de plug, trase cu mâna), lemne din pădure (Sebeşu de Sus, Hurezu).

a_3 cărăuşie, rar (Galaţi, „pe bătrâni"); informaţie îndoielnică.

Pe subzone ierarhia funcţiilor căroii de tip II se prezenta astfel:

	I	II	III	IV	V
a_1	2	3	3	3	1
a_2	1	1	1	1	0
a_3	1	0	0	0	1

functori:
0 functor nul
1 sub 50 % din loc. (> 50 %)
2 50 % din 100 % (= 50 %)
3 până la 100 %(< 50 %).

4.4. Avantaje în utilizare

a. înlocuitor al altor mijloace de transport: car, căruţă: Avrig „să nu mergi cu caru în câmp, soarele degrada caru dacă-l aveai şi-l lăsai în câmp tot timpu, lemnele se coace", Scorei „o faci să nu cheltui cu altele, la sapă mergi rău cu caii, cu caru, cu teleaga nu dărăpănai caru şi nu duceai car întreg, în loc de car, aşa aveai un car în plus", Viştea de Jos „să nu duci caru în câmp, vara îl arde soarele", Lisa „să nu strice caru", „să nu mai faci şi căruţ", Săvăstreni „să nu scoată omu caru să-l ardă soarele şi să-l ploaie", „să fie uşi să nu-l bată soarele", Râuşor „să nu duci caru să-l desfaci"); cobila (Viştea de Jos „ca să nu duci târâş plugu cu cobila").

b. greutate mică: Porumbacu de Sus, Sâmbăta de Jos, Viştea de Jos, Olteţ, Ucea de Sus „e mică", Scorei „uşoare de dus pentru fasole şi cartofi", Hurezu „uşoară şi bună de alergat", Gura Văii „uşoară", Săsciori „uşoară", Mândra „uşoară", Vad „uşoară", Ohaba „uşoară", Cuciulata „mai uşor de dus în câmp", Grid „uşurică", Galaţi „căra uşor pe drum".

c. comodă la folosire: Porumbacu de Jos „la loc o desfăceai şi lucrai cu plugu", Noul Român „era bună la bătrâni: la câmp se lăsa căroaia în capu câmpului", Viştea de Jos „uşurel la mers la câmp", Scorei „mergea uşor pe câmp", Feldioara „se suia uşor la deal", Săvăstreni „era îndemânatică".

d. înlocuia mersul pe jos în câmp: Rucăr „să nu ieşi pe jos", Scorei „numai cel ce voia să meargă uşurel la sapă, nu pe jos"; inclusiv din economie de timp (Porumbacu de Sus „ca să mergi mai repede la plug") sau din cauza distanţelor (Săcădate „ca să nu duci caru, erau locurile departe").

e. dimensiuni avantajoase: Cârţa „avea dric mai strâmpt ca la căruţă", Scorei „era jumătate de car cu loitre de un metru".

f. confecţionare uşoară: Avrig „nu era greu de făcut", Porumbacu de Jos „se făcea uşor", Şinca Veche „nu era greu de procurat".

g. condiţii meteo: Noul Român „era bună la tină şi glod" (pentru tipul fără rotilă).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

4.5 Dezavantaje

h. distanță redusă de folosire: Scorei „nu umblă mult", Vișteа de Jos „nu rezistă la drum"; cea ce restrânge functorul a_2;

i. funcții restrânse din cauze structurale și dimensionale (= povară restrânsă); Scorei „nu la pădure", Cârțișoara, Bucium „la fân trebuia caru de pădure", Drăguș „nu ducea povară multă"); explică functorul restrâns a_2;

j. dezechilibru în deplasare: Scorei „se răsturna ușor", Ucea de Sus „se răsturna ușor pe coastă", Galați „se răsturna ușor și pe câmp și pe deal"; totuși folosirea ei largă la șes este caracteristică în Țara Oltului;

k. structuri nerezistente: Vișteа de Jos „se strica ușor", Drăguș „niciodată nu e în regulă, era din trei, se strica când una când alta";

l. dificultăți în deplasare (și la șes): Scorei „merge ca mașina hârbuită, ca bătrânii, nu cum vrea, cum poate";

m. restrângere în tracțiune: Scorei „numai cu vite, nu cu caii".

Raportul a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, între avantaje și dezavantaje era în favoarea a-g în condițiile unor structuri agrare tradiționale și a unui sistem de transport nemodernizat, dar foarte sensibil la orice schimbare a condițiilor și sistemului de transport. Balanța raportului arată superioritatea avantajelor (se indică vectorul de depășire a dezavantajelor, iar prin // relația de indiferență în raport:

	bilanț avantaje		bilanț dezavantaje
h	a, b, c, d, e, f, g	a	h, i, j, k, l, m//l
i	a, b, c, d, e, f, g	b	i, j, k, l//h, m
j	a, b, c, d, e, f, g	c	k, l, m//h, I, j
k	a, b, c, d, e, f//g	d	h, i, j, k, l, m
l	a, b, c, d, e, f, g	e	i, j//h, k, l, m
m	a, b, c, d, e, f//g	f	//h, i, j, k, l, m
		g	//h, i, j, k, l, m

Predominau avantajele (în sensul utilizării tradiționale).

5. Povara transportată

Căroaia din Țara Oltului transporta, în general, poveri mici și până la 4 persoane.

După funcțiile de mai sus povara consta din:

pentru a_1 unelte muncă (plug, grapă, tânjală, cobilă (Șinca Veche); saci sămânță (2-3saci), nutreț (fân, ovăs), botă, fedeleș, traiste pentru apă, mâncare = capacitate 300 kg (Vișteа de Jos) – 600 – 700 kg (Scorei); la prășit: mașină de prășit (prășitoare), sape etc.; la recoltat 6-7 saci de cartofi (Scorei, Ludișor, Săvăstreni, Bucium).

pentru a_2 gunoi de grajd, lemne = 500 kg, în funcție de capacitatea coșului, fără coș, rar se folosea și târârea lemnelor din pădure (Turnu Roșu, Sebeșu de Jos); pentru moară: maximum 10 saci (Scorei. Sâmbăta de Sus, Berivoi).

pentru a_3 marfă la târg, îndeosebi ceapă (Galați) = maximum 200 kg; persoane = 4 (greutate = până la 250 kg).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

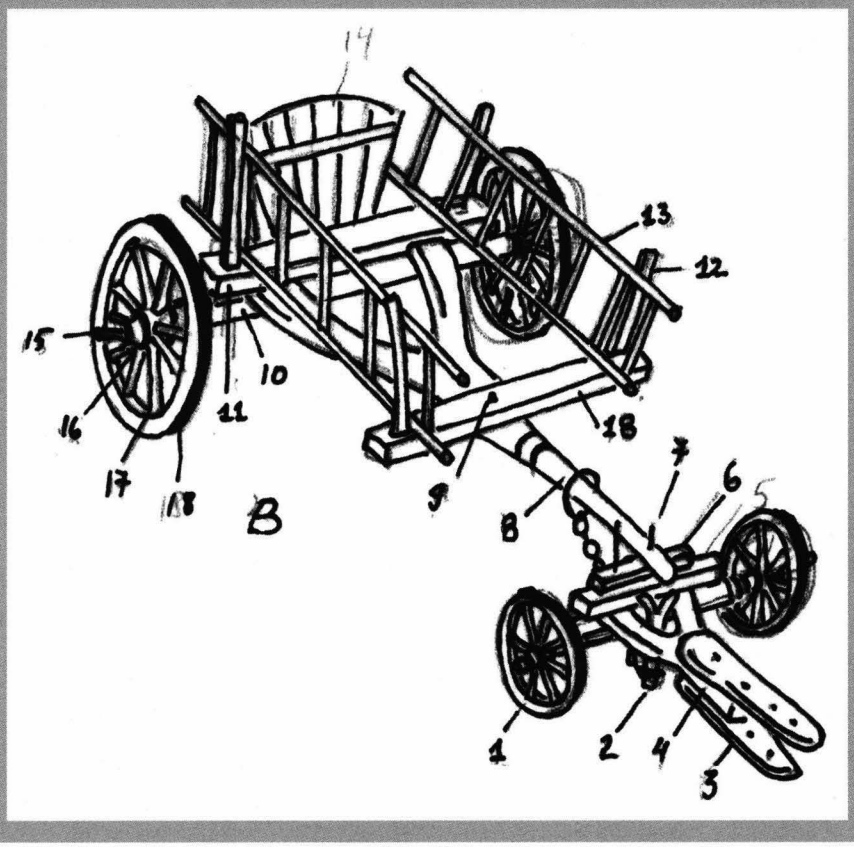


Fig. 4 *Teleagă (Scorei, Ion Vulcu, nr. 314) A. Rotile: l. roată (cu 8 spiţe), 2. popă, 3. fălcele de deasupra / de dedesubt, 4. furculiţă, 5. podu, 6. podişor, 7. cuie, B. Căroaie: 8. furcă, 9. fercheteu, 10. osie, 11. pod, 12. mânuşi, 13.1oitriţe (căptuşite cu scânduri), 14. fund din spate, 15. obadă, 16. butuc, 17. spiţe, 18. Raf.*

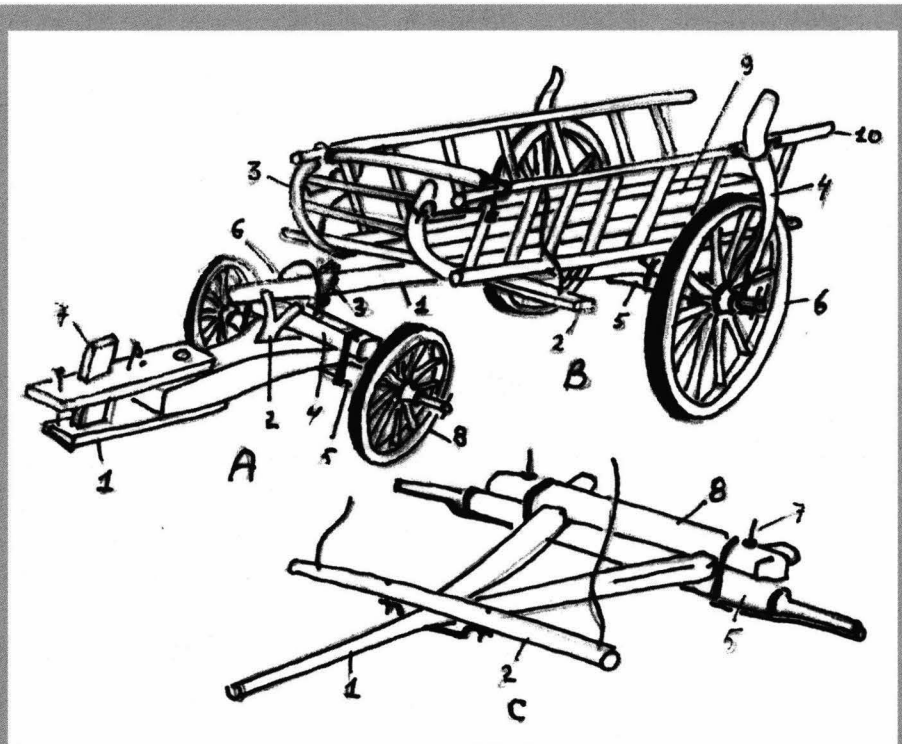


Fig. 5 *Teleagă (căroaie), Viştea de Jos, achiziţionată de Muzeul Tehnicii Populare Sibiu, confecţionată în 1935 de rotarul Moise Cîrje. A. Rotilă: 1. fălcele, 2. tiocălie, 3. potâng, 4. pod, 5. osie, 6. fier încovoiat, 7. lemn de fixare, 8. roată, B: Teleagă: 1. furcă, 2. feleharţ, 3. şeriglă, 4. lioică, 5. osie, 6. roată, 7. bolţuri cu narvă la pod, 8. pod, 9. fundu telegii (căroii), 10. loitre; C. Furcă: 1. furcă, 2. feleharţ, 3. osie, 4. bolţ, 5. pod.*

6. Tracţiune

Tipul fără rotilă folosea de obicei calul (Turnu Roşu, Sebeşu de Jos, Poiana Mărului).

Tipul cu rotile folosea alte animale de tracţiune:

boi, vaci: I. Sebeşu de Sus, II. Porumbacu de Jos, Porumbacu de Sus, Scorei, Cârţişoara, Ucea de Sus, Corbi, Viştea de Jos, Viştea de Sus, Olteţ, Drăguş, III. Voila, Ludişor, Voivodeni, Hurezu,

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Pojorta, Lisa, Dejani, Săvăstreni, Copăcel, Râuşor, Şercaia, Vad, Bucium, Şinca Veche, IV. Părău V. Bradu, Săcădate, Colun, Noul Român, Feldioara, Rucăr;

bivoli („drigane"): I. Avrig, II. Porumbacu de Sus, Scorei, Cârțişoara, Ucea de Sus, Corbi, Viştea de Jos, Olteț, Drăguş, III. Voila, Hurezu, Voivodeni, Ludişor, Pojorta, Lisa, Săvăstreni, Copăcel, Râuşor, Şercaia, Bucium IV. Părău, V. Săcădate;

cai (rar): I. Avrig „şi patru cai", II. Porumbacu de Jos „cu grijă la coborât", III. Voila, Ludişor „cu un cal", Voivodeni, Dejani, Râuşor, Şercaia, Vad „calul avea jug de curea să ție tânjala sus", Bucium, Şinca Veche, IV. Părău „la Soarş", V. Feldioara, Bucium. Motivația folosirii rare a cailor: „calu e animal de tracțiune iute şi rotilele se răsturnai, nu stătea oştia cum trăbă" (Avrig), „calu nu avea oişte pentru oprit, era rudițe cu cruce" (Scorei), „nu agăța caii că trebuia cruce la rotile în loc de tânjală" (Drăguş), „nu se obişnuia" (Bucium, Noul Român), „caii o răsturna" (Colun), „caii nu avea oişte pentru oprit" (Scorei), „calu e de căruță" (Scorei), „se răstoarnă la cai, caii au cruce nu sistem de oprire, tânjala opreşte în fălcele" (Viştea de Jos), „le venea în picioare la scoborâre" (Drăguş).

Caii au fost folosiți mai puțin la tracțiunea căroii din cauza sistemului de legături între tânjală şi rotila căroii: prin intermediul fălcelelor; pentru cai rotilele se modificau prin înlocuirea fălcelelor cu un cârlig, iar tânjala trebuia înlocuită cu una sau două cruci după numărul de cai înhumați la sistem.

7. Restrângerea utilizării

Nu există date despre vechimea folosirii telegii (căroii) în zonă. Tradiția le consideră foarte vechi („veiche de tot" Comana de Jos; „bătrânească" Comana de Sus, „e de pe bătrâni" Sebeşu de Jos). Structural, vechimea căroii depinde de reunirea unei telegi obişnuite cu o rotilă cu roți egale (cu diametru egal) care spre deosebire de rotilele cu roți inegale putea fi folosită la deplasare în spațiu ataşată unui vehicul pentru a-l transforma într-un vehicul specific cu 4 roți, detaşabil funcțional. Avantajele l-au răspândit în Țara Oltului, iar dezavantajele (v.4.4; 4.5.) au restrâns frecvența de utilizare la tipul b = mică. Raportul însă nu a rezistat timpurilor actuale. Restrângerea folosirii şi ariei de folosire a căroii a început între cele două războaie mondiale pornind din subzona unde dinamica ei era cea mai mare (III Câmpia Făgăraşului). Etapele sesizate pe baza declarațiilor informatorilor sunt:

(t_1) : între cele două războaie mondiale (sau anterior): Berivoi „de 80 de ani"; Şercaia „acum 60 de ani"; Sebeş „de 50 de ani"; Mândra „în primul război" (raportat la anii cercetării 1976-1982);

(t_2): în timpul celui de al doilea război mondial: Scorei, Ucea de Sus, Viştea de Sus, Olteț, Sâmbăta de Sus, Voivodeni, Feldioara, Rucăr, „acum se duce plugu în căruță";

(t_3): imediat după război (1945-1960): Avrig, Bradu, Porumbacu de Jos, Porumbacu de Sus, Scorei, Cârța, Ucea de Jos, Viştea de Jos, Drăguş, Colun, Voila, Beclean, Hurezu, Luța, Dejani, Recea, Gura Văii, Pojorta;

(t_4): în anii 60 (după cooperativizare): Pojorta, Săvăstreni, Săsciori, Dridif, Corbu, Sâmbăta de Jos, Sâmbăta de Sus, Hurezu, Copăcel, Râuşor, Mărgineni, Toderița „de la fier, de când s-o introdus plugu de fier şi maşina de semănat", II. „de când s-o ocoşit lumea", Vad, Părău, Grid, Veneția de Jos, Cuciulata, Veneția de Sus, Comana de Jos, Galați, Şona, Hălmeag.

Au mai putut fi studiate telegi (ieşite din uz): Avrig, Săcădate, Viştea de Jos, Scorei, Porumbacu de Jos, Porumbacu de Sus, Voila, Voivodeni, Dejani, Ohaba, Şinca Veche, Bucium (la data cercetării).

Renunțarea la căroaie ca mijloc de transport în Țara Oltului este legată de mutațiile contemporane în sistemul local al mijloacelor de transport populare. În mod deosebit înlocuirea animalelor de tracțiune (boi, cai) la mijloacele de transport rulate şi preluarea funcțiilor căroii prin căruță (la Sebeşu de Jos temporar prin şareta cu arcuri).

Muzeul Tehnicii Populare din Sibiu a achiziționat în anul 1979 o teleagă de tipul II din Viştea de Jos prezentată în pavilionul cu vehicule tradiționale cu numărul de inventar AL 9942 (un alt exemplar a fost studiat la Muzeul din Avrig).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

8. Morfologie. Structură

Tipul I: teleaga fără rotilă (rară): morfologie identici cu teleaga răspândită în tot cuprinsul Transilvaniei; există 2 variante:

- Ia dric dinapoi al carului (folosit separat de restul carului la Noul Român, Sebeşu de Sus (la dus gunoiul în câmp), Turnu Roşu (la transportat lemne din pădure, cu tracţiune cai);
- Ib vehicul anume confecţionat, aproape identic cu Ia (Sebeşu de Jos pentru transport oameni, saci la moară; tracţiune cai);

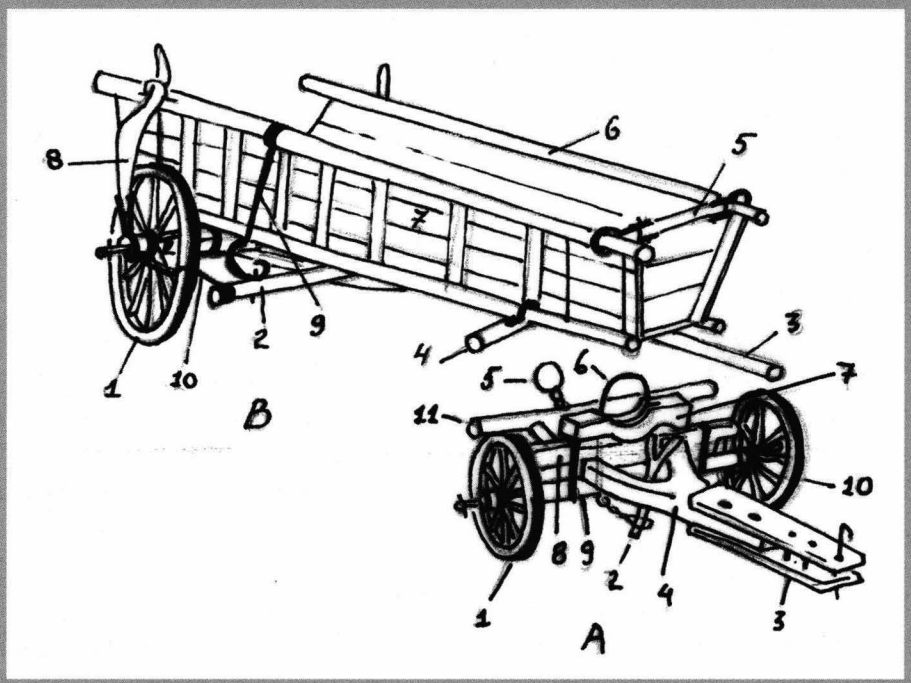


Fig. 6 *Teleagă (Ludişor, Gheorghe Pleşa, nr. 49), A. Rotilă: 1. roată (butuc, spiţe – 10, raf, obeadă), 2. potâng, 3. fălcele, 4. furcă, 5. potâng de fier, 6. curcubeu (sau drugi), 7. podeci, 8. pod, 9. pod, 10. osie de fier, 11. brăcinar, B. Teleagă: 1. roată, 2. feleharţ la mijloc, 3. furcă, 4. feleharţ dinainte, 5. roscol, 6. loitre (cu caromi, speteze), 7. grătiuţe, 8. lioică, 9. sprijin de fier, 10. feleharţ de fier.*

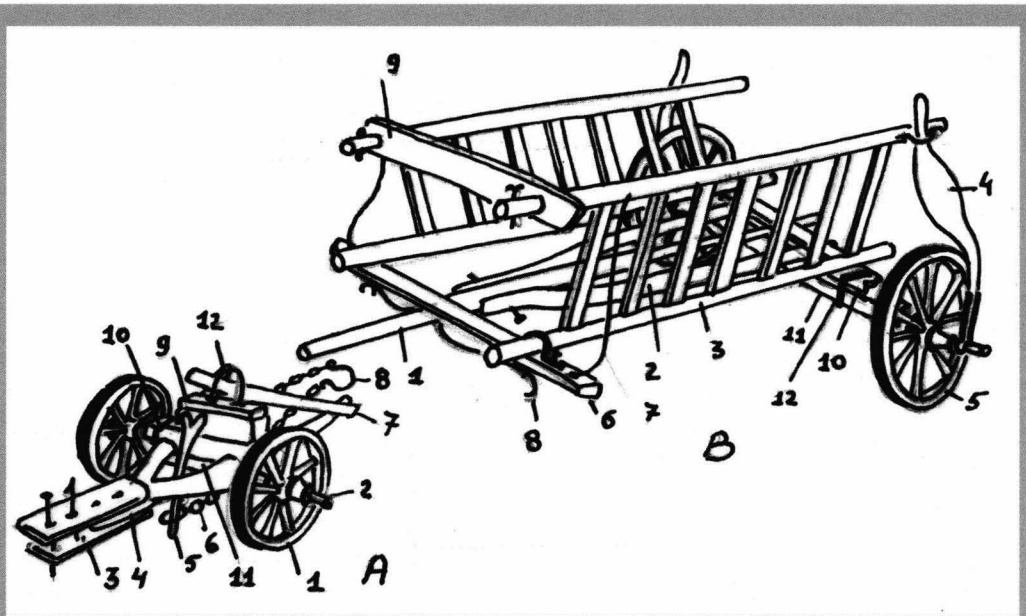


Fig. 7 *Teleguţă (Bucium, Remus Dobrin, nr. 63), A. Rotile: 1. roată (butuc, spiţe – 8, obeadă, raf), 2. capu osii, 3. fălcele (de sus / de jos), 4. furcă cu doi craci, 5. ciocârlie, 6. potâng, 7. brăcinar, 8.lanţ de potâng, 9. podece, 10. podeţ, 11. osie, 12. fuşte (cercu de la roată); B: Teleguţă: 1. inimă, 2. craci, 3. loitriţă, 4. lioică, 5. roată (idem A), 6. feleharţ, 7. mânuşă, 8. fier de ţine inima, 9. roscol.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Tipul II: teleaga cu rotilă, anume construită; se prezintă ca sistem tren alcătuit din:
- căroaie (teleagă) cu două roţi + rotile de lemn cu fălcele (cârlig) element, esenţial pentru formarea sistemului tren cu căroaia, dând sistemului deplasare pe 4 roţi; ogaşia rotilei de 1 m (distanţa între roţi) impune sistemului vârf ascuţit (ogaşia căroii = 1,5 m)
la care se adaugă:
tânjală + jug (tracţiune vite)
tânjală + cruce + ham (tractare cai)
Teleaga (căroaie) avea structurile[6]:

A loitre, loitriţe (L = 1 m) / coş (ladă, cutie); uneori loitrele au carâmbi strâmbi în partea anterioară, ca la fălcile (tălpile) de sanie (Avrig); în partea dinapoi loitrele se închid cu funduri sau şerigle; fercheteu cu mânuşi lungi „râşnite îndărăpt" (Scorei), pentru a asigura stabilitatea loitrelor; în cutie sub scândura de şezut se afla uneori o cutie pentru fedeleş, obiecte personale, mâncare „să nu le mânce ciorile în câmp, cât ari" (Avrig);

B osie lemn/fier (rar), cu l = 1,50 m (ogaşie) zis „dric strâmt";

C furcă lungă; feleharţ cu cruce (tracţiune un cal); jug şi tânjală (tracţiune boi, vaci, bivoli);

D leuci dinapoi (rar); leuci dinainte metalice, sprijinite pe feleharţul de mijloc.

Varianta II avea structuri asemănătoare cu tipul II, dar cu furcă-inimă şi craci detaşaţi de inimă.

Printre particularităţile căroii în Ţara Oltului se pot include şi unghiul dintre axul longitudinal al coşului căroii şi poziţia furcii, precum şi asimetria poziţională şi longitudinală a coşului (2/3 din coş deasupra osiei, 1/3 în partea dinainte, ambele particularităţi fiind legate de condiţiile de echilibrare a sistemului. Rotila de plug avea roţi egale şi structură tipică rotilei de lemn din zonă cu o furca, căpătâi, locaş de grindei, osie de lemn, fălcele de fixare la tânjală.

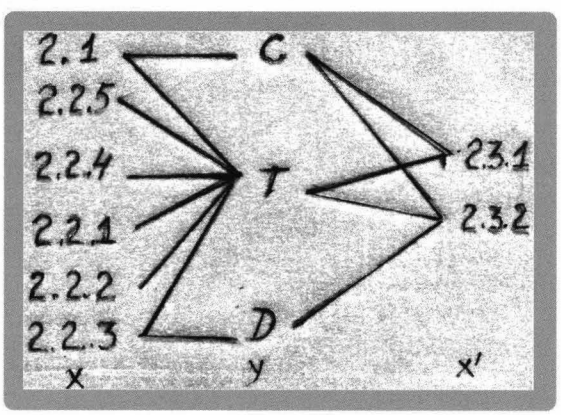
9. Relaţia sistem tehnologic - terminologie

Studiul etnografic din punct de vedere tehnic al acestui mijloc de transport popular poate duce la punerea în evidenţă a unor relaţii între terminologie şi sistemul tehnic de transport. Terminologia cuprinde două forme diferite lingvistic cu valori semantice în funcţie de mijlocul de transport la care se referă: car, dric de car, folosire funcţională a dricului (singur sau cuplat - telegit), cărucior de mână, rotile şi în primul rând teleaga propriu-zisă. Răspândirea areală a termenilor şi a funcţiilor lor semantice se poate reprezenta prin următoarea diagramă:

Relaţia terminologie – tipuri – subzone:

	2.2.3.	2.3.2.	2.3.1.	2.1.	2.2.2.	2.2.1.
(dric)	I, II, IV(a)	III	I			
teleagă	I, III, IV	III	II, III, IV(a)	I, III, IV(a)	III, IV	IV(a)
căroaie	I, II(a)	I, II(a)	I	II(a)	I, II, III(a)	

Cifrele arabe reprezintă terminologia (conform 2), cifrele romane subzonele Ţării Oltului; a = arie sau prin graficul reprezentând relaţia terminologie – tipologie în care y = terminologia, x,x′ tipologia morfo-funcţională, y = *f*x,xx′.



[6] A = structuri de aşezare a poverii, B = structuri de deplasare, C = structuri de cuplare la sursa de energie, D = structuri auxiliare.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

„Veriga de legătură" (carul-telegit) lipseşte din zonă; probabil a dispărut în Ţara Oltului în alte zone el era mai rar prezent. Linia 2.2.3. → 2.3.1. → 2.3.2. → 2.1 poate fi considerată o linie tipogenetică pentru căroaia din Ţara Oltului. Cercetări analogice ar fi necesare în tot sudul Transilvaniei pentru verificarea ipotezei.

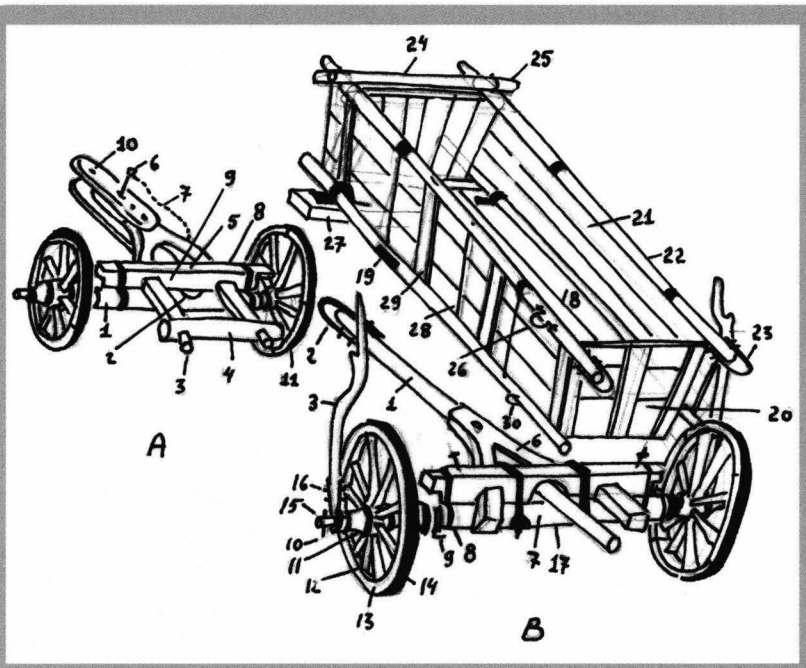


Fig. 8 *Teleagă (Săcădate, Toma Ciocan), A. Rotile: 1. osie, 2. ochi de împărăchiere, 3. limba, 4. limbă la craci, 4. brăcinar, 5. craci, 6. cui schimbător, 7. lanţ de şariglă, 8. fier de pod, 9. pod, 10. fălcea, 11. cerc, 12. spiţă, 13. obadă, 14. raf, 15. cui în capu osii, 16. ochi la leucă, 17. bleav dedesubt, 18. podeală, 19. apărătoare, 20. fundu dinapoi, 21. loitre, 22. carom, 23. verigă de şeriglă, 24. cealău, 25. brăţările cealăului, 26. veriga de leucă, 27. fercheteu, 28. şuştori de fier, 29. şuştoare de ţară.*

Fig. 9 *Căroaie Drăguş, judeţul Braşov*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

10. Concluzii

Căroaia (teleaga) folosită în Ţara Oltului reprezintă un mijloc de transport popular, asociat în deplasare cu rotilele de plug şi care utilizează pentru tracţiune animale de forţă (boi, vaci, bivoli). În prezent căroaia a ieşit din uz după o relativ lungă folosire pe tot cuprinsul zonei pentru transportul uneltelor agricole grele (plug, grapă etc.) necesare principalelor lucrări agricole de primăvară (arat, semănat, săpat), la transportul produselor câmpului şi mai rar în cărăuşit. Explicaţia utilizării generalizate a căroii în Ţara Oltului este cuprinsă în bilanţul avantajelor şi dezavantajelor în favoarea celor dintâi (înlocuitoare a altor mijloace de transport mai mari, dimensiunile reduse, confecţionarea mai uşoară, folosire în condiţii meteo – pedologice dificile). Intensitatea (raportul care cu patru roţi/căroi în cadrul localităţii) şi frecvenţa (raportul între gospodăriile posesoare şi neposesoare de căroi, în cadrul localităţilor), utilizarea căroii a fost mai dinamică în centrul zonei, tocmai acolo unde terminologic existată o limită areală (căroaie în vest/teleagă în est) atât pentru mijlocul de transport propriu-zis cât şi pentru jumătatea carului cu patru roţi (dric - termen mai recent). Spaţiul cu cea mai tensionantă situaţie terminologică se afla la vest de Făgăraş (perimetrul Voila – Breaza – Recea – Făgăraş) la contactul a două subzone ale Ţării Oltului.

Terminologic dubletul căroaie / teleagă a migrat specific şi spre alte mijloace de transport populare din Ţara Oltului, asemănătoare morfo-structural (dricul de car, căruciorul de mână, rotila, toate având două roţi, dar şi la carul de tip vechi, de-asemenea la variantele funcţionale ale dricului şi carului în cazul folosirii lor la transportul lemnelor la pădure). Suprapunerea ariilor de utilizară a celor doi termeni arată că pentru *căroaie* aria cea mai extinsă este pentru căruciorul de mână cu 2 roţi (zonal) şi pentru dricul de car (2.2.3.) cu restrângeri subzonale spre vest în cazul dricului de pădure (2.3.2.) şi a căroii propriu-zise (restrânsă la subzona II. Gruiuri); local pentru carul de pădure (2.3.1.) şi rotilele de plug (2.2.1.). Termenul de *teleagă* are arie cu extindere maximă (zonală) pentru căroaia propriu-zisă (2.1.), cu restrângeri pentru dricul de car (2.2.3.) cu un culoar la mijlocul zonei „umplut" cu termenul *dric*, pentru căruciorul de mână (2.2.2.) local suprapus peste căroaie (2.1.) în subzona II. Gruiuri şi restrângeri spre vest în cazul carului de pădure (2.3.2.); izolat pentru carul vechi (2.2.4.); rotila = *teleguţă* cu arie subzonală proprie spre vest. Luând în considerare elementele terminologice şi funcţionale ale căroii şi ale mijloacelor de transport „înrudite" terminologic şi morfo-structural se poate alcătui ipotetic graful tipo-genetic al căroii utilizate în Ţara Oltului (grafic cu valabilitate zonală), având la bază unitatea morfo-structurală şi diversitatea funcţională (ce explică răspândirea sinonimelor *teleagă* peste *căroaie*):

I. Căroaie / Teleagă simplă (2.1.) → II. Căroaie / Teleagă cu rotile (2.1.) ← Car vechi (car telegit?) (2.2.4.)

Dric de car (2.2.3.)Ø ↔ Dric de car la pădure (2.3.2.) ↔ Car fără loitre / car de pădure (2.3.1.)

Cărucior de mână (2.2.2.)Ø

Rotilă de plug (2.2.1.)

Şaretă (azi) (2.2.5.)

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Problema care se ridică este în ce măsură 2.2.4. şi 2.3.1. sunt legate între ele şi amândouă cu 2.2.3. şi 2.1. (cu atât mai mult cu cât în Tara Oltului lipseşte veriga de legătură - carul telegit (carul cu 4 roţi, fără inimă, alcătuit doar din două dricuri - telegi). Răspunsul ar putea fi găsit în cercetări comparative la nivelul zonelor etnografice limitrofe (Bran, Ţara Bârsei, Sibiu, Mărginimea Sibiului, Hârtibaci) sau mai depărtate (Oltenia de Nord, Maramureş, Apuseni, Banat etc.) unde acelaşi vehicul este cunoscut şi sub alte denumiri („roate de pădure" la Baia de Fier, Gorj etc.).

Pe baza studierii căroilor (telegilor) din Ţara Oltului şi comparativ cu restul ţării se poate introduce în clasificarea vehiculelor clasa intermediară de *care telegite*, vehicule structural-intermediare între teleaga propriu-zisă cu două roţi şi carele propriu-zise, vehicule cu patru roţi, clasă care reprezintă acele vehicule realizate prin asocierea a două căroaie (telegi) în modelul arhaic realizat din două dricuri, dar care nu sunt unite între ele prin inimă, ci prin asocierea între ele prin propriile lor structuri, furcile existente în ambele dricuri, sisteme care au fost răspândite în trecut probabil sub forma carelor cu două proţapuri şi care până în ultima vreme se foloseau de exemplu sub forma „roatelor de pădure" în nordul Olteniei[7].

ANEXA I

Semantica termenilor „căroaie" şi „teleagă" în Ţara Oltului. Întrebări:

1. Cum se numeşte mijlocul de transport cu 2 roate şi tras de animale sau oameni pentru a nu fi folosit întreg carul?

2. La ce se spune „căroaie" sau „teleagă"?

Legendă:

Mijloace de transport:
I teleagă fără rotile
II teleagă cu rotile
IIv teleagă cu rotile şi inimă (varianta lui II)
/o dric folosit la pădure
D dric de car
= car de lemn cu 4 roţi
r rotile de plug
o = cărucior de mână
o-o car de pădure
/o→ II dric transformat în teleagă

Alte semne:
(...) termen auzit din alte părţi
x termen (mijloc de transport) rar utilizat
k ezitare la informator

Subzona	Localitate	Terminologie				Observaţii
		Căroaie		Teleagă		
I	Turnu Roşu		o = /o D	I	=	Situaţie de tranziţie: folosirea ambilor termeni pentru două tipuri de căroi (telegi); predominarea termenului „căroaie" la dricuri şi cărucioare de mână.
	Sebeşu de Jos	I	/o D	I		
	Sebeşu de Sus		/o D	x I, II		
	Racoviţa		/o D	(...)		
	Avrig		o = /o D	II		
(pe Ardeal)	Bradu		D	II		
	Săcădate		o = D	IIv		

[7] Prezentul material are la bază studiul realizat în 1988 pe baza cercetărilor telegilor din Ţara Oltului, studiu pe care considerăm că merită să fie reluat datorită importanţei acestui tip de vehicul în clasificarea vehiculelor tradiţionale cu roţi.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

II	Porumbacu de Jos	II	/o D	(…)		Situaţie specifică subzonală: predominarea ariei „căroaie" spre est suprapunere de arie „teleagă".
	Porumbacu de Sus	II	/o D	(…)		
	Sărata	II	/o D	(…)		
	Scorei	II	o = D	xII o =		
	O. Cârţiş.	II	D			
	S. Cârţiş.	II	o = D	xII x o =	D	
	Arpaşu de Jos	II	D	o =		
	Arpaşu de Sus		o =	(…)	D	
	Ucea de Jos	II	o = D 1	II		
	Ucea de Sus	xII	/o D	o =		
	Corbi	II	D	o =		
	Viştea de Jos	II	D 2	II o =		
	Viştea de Sus		/o D 3	II		
	Olteţ	kII	D	II		
	Drăguş.	II	D	xII	D	
	Sâmbăta de Jos		D	II		
	Sâmbăta de Sus	II	D	II		
(pe Ardeal)	Glâmboaca		/o kD			Situaţie specifică de subzonă exterioară Ţării Oltului, legată prin elemente cvasi-comune cu subzona II din sudul Oltului.
	Colun	II	D			
	Poieniţa		kD			
	Noul Român	II	o = kD	I/o-I		
	Feldioara	II	o = kD	(…) o =		
	Rucăr	II	kD	(…)		
III	Voila	xII	D	xII	D	Situaţie specifică de subzonă: predominarea termenului „teleagă" pentru tipul II; „căroaie" mai rar pentru dric cu transfer spre est în „teleagă".
	Ludişor		o = D	II /o		
	Beclean	II		II		
	Voivodeni		D	xII		
	Hurezu		o =	II /o	D	
	Luţa			II	D	
	Breaza		/o D	II		
	Gura Văii		D	II		
	Pojorta	II	D	II		
	Lisa	II	o = D	II		
	Dridif			II	xD	
	Dejani			II		
	Săsciori	II		II		
	Săvăstreni			II		
	Iaşi		/o o = D	II /o	D	
	Recea		/o D	II		
	Ileni		o =	xII /o		
	Berivoi		o =	II /o		
	Hârşeni	x1		II		
	Râuşor	II o-o		II	o-o	
	Mărgineni			xII /o	D	
	Sebeş			II		
	Mândra		o =	II		
	Toderiţa		o =	xII /o	D	

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

	Şercaia			II /o	o-o	
	Şercăiţa	x		/o	D	
	Vad	II /o	x		D o-o	
	Şinca Veche	II	o =	xIIv o =	D o-o	
	Bucium		o =	xII	D o-o	
	Ohaba		o =	II	D o-o	
	Şinca Nouă			/o	D o-o	
	Poiana Mărului		xI		o-o	
(pe Ardeal)	Cincşor		o =	II		Situaţie specifică subzonală exterioară Ţării Oltului; predominarea termenului „teleagă".
	Galaţi		o =	II	o-o	
	Şona			II		
	Hălmeag		o =	xII		
IV	Perşani		o =	xII /o	D	Situaţie specifică subzonală; predominarea termenului „teleagă" pentru mijlocul de transport inclusiv la rotile.
	Părău			xII		
	Grid			II	D	
	Veneţia de Jos			IIr		
	Veneţia de Sus	x	D		D	
	Comana de Jos	xII		r /o		
	Comana de Sus	II		r /o		
	Cuciulata			II r	D	
	Lupşa			r /o	D	

Note:
1 „Căroaie se zice, sau teleagă, ca la cartofi, fiecare altfel." (N.B. - Cârţişoara)
2. „Căroaie sau teleagă de plug." (G.B. - Breaza)
3. „Căroaie se zice şi la caru de lemn." (V.S. – Sâmbăta de Sus)

ANEXA II

Relaţia între temenii „căroaie" şi „teleagă" la car şi la căroaia (teleaga) propriu-zisă în cazul desfacerii carului pe jumătate; întrebare: „cum se numeşte fiecare parte a carului, de dinainte sau de dinapoi atunci când îl desciocolăm? (uneori se sugerează cei doi temeni).

Legendă:
x folosit rar
folosit în trecut
(p) folosit la pădure
K termen sugerat
→ se spune în alte părţi
(azi) termen folosit în prezent
(...) din auzite
(?) ezitare la informator

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Subzona	Localitatea	Terminologie				Termen pentru căroaie	Observație
		Dric	Căroaie	Teleagă	altele		
I	Turnu Roşu	dric (dinainte, dinapoi)	căroaie (dinainte, dinapoi) căroaia dricului				Netă distincție între termeni, „căroaie", „teleagă" şi „dricul carului" (dric = „căroaie", dar diferit de „teleagă").
	Sebeşu de Jos	dric (dinainte, dinapoi)	•[1]			teliagă (căroaia e altceva)	
	Sebeşu de Sus	x dric[2]	căroaie (dinainte, dinapoi)			teliagă, teleagă	
	Racovița	dric	căroaie (de dinainte, de dindărăpt)				
	Avrig	dric[3] dric (dinainte)	căroaie (dinapoi, dinainte)[4] căroaie (dinapoi)[6]	teleagă[5]		teleagă teleagă	
(pe Ardeal)	Bradu	dric[7]	căroaie[8]			teliagă, teleagă	Limită bine conturată
	Săcădate	dric (dinainte, dinapoi)[9]	• căroaie			Teleagă (cu coş)	
II	Porumbacu de Jos	dric (dinainte, dinapoi); față/spate	• căroaie (dinainte, dinapoi)			căroaie	Predomină termenul „căroaie"
	Porumbacu de Sus	dric (azi) (dinainte, dinapoi)	căroaie (dinainte, dinapoi); față/spate	(tăleagă)[12]		căroaie	
	Sărata	dric (azi) (dinainte, dinapoi)[13]	căroaie (dinainte, dinapoi)			căroaie[14] teleagă →	
	Scorei	dric (drig) (dinainte, dinapoi, dindărăpt)[15]	căroaie (dinainte, dinapoi)[16]			căroaie x, telegățâ	
	O. Cârțişoara	dric (față/spate)	căroaie (dinainte, dinapoi, dindărăt)	• teleagă (dinainte, dinapoi)[17]	caru (dinainte, dinapoi)	căroaie[18] teleagă →	
	S. Cârțişoara	dric (azi) (dinainte, dinapoi)	căroaie (dinainte, dinapoi)			căroaie	

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

	Arpaşu de Jos	k dric (dinainte, dinapoi)	căroaie (dinainte, dinapoi)[19]			căroaie	
	Arpaşu de Sus	dric (dinainte, dinapoi)[20]	căroaie (dinainte, dindărăpt, dinapoi)			căroaie	
	Ucea de Jos		căroaie (dinainte, dinapoi)		osia, roata, partea dinainte, dinapoi	căroaie teleagă	
	Ucea de Sus	dric (dinainte, dinapoi, ai dintărăpt)[21]	• k căroaie[22]			căroaie	
	Corbi	dric (dinainte, dinapoi	k căroaie (dinainte, dinapoi)			căroaie	
	Viştea de Jos	dric (dinainte, dinapoi, faţă/spate)	k căroaie (dinainte, dinapoi)			căroaie teleagă	
	Viştea de Sus	dric (de dinainte, de dinapoi)	căroaie (de dinainte, de dinapoi)[23]			teleagă	
	Olteţ	dric	căroaie (dinainte, de dindărăpt, dinapoi)[24]			căroé teleagă	
	Drăguş	dric (dinainte, dinapoi)	• k căroaie[25] (?)	teleagă (dinainte, dinapoi)	osia dinainte, dinapoi	căroaie teleagă	
	Sâmbăta de Jos	dric (dinainte, dinapoi, dindărăpt; faţă/spate)[26]	dric (dinainte, dinapoi, dindărăpt; faţă/spate)[27]			căroi micuţ teleagă	
	Sâmbăta de Sus		căroaie (dinainte, dinapoi, dindărăpt; faţă/spate)[29]			dăroaie teleagă	
(pe Ardeal)	Glâmboaca	dric (dinainte, faţă/spate)[28]	• căroaie[29]		osia dinainte, dinapoi	căroaie teleagă[30]	Aceeaşi limită bine conturată
	Colun	dric (dinainte, dinapoi, dindărăpt)	căroaie (dinainte, dinapoi)	teleagă →		căroaie	

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

	Poienița	dric (dinainte, dindărăpt)	k căroaie dinainte, dindărăpt		osia (dinainte, dindărăpt)	(căroaie)	
	Noul Român	dric	k căroaie (dinainte, dinapoi)[31]		osia (dinainte, dinapoi)	căroaie	
	Feldioara	dric (dinainte, dinapoi)	k căroaie (dinainte, dinapoi)			căroaie teleagă →[32]	
	Rucăr	dric (dinainte, dinapoi)	k căroaie (dinainte, dinapoi)[33]			căroaie teleagă →[34]	
III	Voila	dric (din față/din spate, din dos)[35]	k căroaie (de dinainte, de dinapoi)[36]	teleaga (de dinainte/de dinapoi)	roata (de dinainte, de dinapoi)	teleagă căroaie	Diferență funcțională şi terminologică între părțile carului şi teleaga propriu-zisă
	Ludişor	dric (dinainte, dinapoi)	căroaie dinainte, dinapoi		craci (dinainte, dinapoi)	teleagă	
	Beclean	dric (dinainte, dinapoi)				teleagă la plug, căroaie	
	Voivodeni	k dric	căroaie (dinainte, dinapoi)[37]		craci (dinainte), furcă (dinapoi))	teleagă	
	Hurezu	dric (dinainte, dinapoi)		teleagă[38]		teleagă	
	Luța			teleagă (dinainte, dinapoi)		teleagă	
	Breaza	dric (dinainte, dinapoi)	k căroaie (dinainte, dinapoi)			teleagă	
	Gura Văii	dric (dinainte, de dinapoi)	căroaie (de dinainte, de dindărăpt)			teleagă	
	Pojorta	dricu (de dinainte, de dinapoi; din față/din spate)	căroaie			teleagă… k căroaie	
	Lisa		căroaie[39]			teleagă căroaie	
	Dridif	dric	căroaie[40]	teleagă (dinainte, dinapoi)		teleagă	
	Săsciori	dric (dinainte, dinapoi)				teleagă căroaie	

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

	Săvăstreni	dric (dindărăpt, dinainte; de dinainte, de dinapoi; din față, din spate)[41]				teleagă	
	Iaşi	dric (de dinainte, de dinapoi)[42]	căroaie (de dinainte, de dinapoi)	teleagă (de dinainte, de dinapoi)		teleagă	
	Recea	dric (din față, dinapoi)	căroaie • →[43]			teliagă	
	Dejani						
	Ileni	dric (dinainte, dindărăpt; din față, dinapoi)	căroaie (la car de pădure)[44]			teleagă	
	Berivoi	dric (de dinainte, de dinapoi; din față, din spate)				teleagă	Termenul căroaie înlocuit cu teleagă
	Hârseni	dric (dinainte, dinapoi)				teleagă	Diferență terminologică între părțile carului şi teleagă
	Copăcel	dric (de dinainte, de dinapoi)				căroaie	
	Râuşor	dric (de dinainte, de dinapoi)				teleagă	
	Mărgineni	dric (azi)		teleagă (dinainte, dinapoi, dindărăt)		teleagă	
	Sebeş	dric (față, spate)				teleagă	
	Mândra	dric (dinainte, dinapoi)				teleagă	
	Toderița	dric (dinainte, dinapoi, dindărăpt)		teleagă (dinainte)		teleagă	
	Şercaia	dric (dinainte, de dindărăpt)				teleagă cu două roți	

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

	Şercăiţa	dric (din faţă, din spate)		teleagă (dinainte, dinapoi)		
	Vad	dric (din faţă, din spate)		teleagă (dinainte, dinapoi)		căroaie
	Bucium	dric (dinainte, dinapoi)		teleagă (dinainte, dinapoi)		teleguţă
	Ohaba	dric (drig; dinainte, dinapoi)		teleagă (dinainte, dinapoi)		teleguţă
	Şinca Veche	drig (faţă, spate)		teleagă (dinainte, dinapoi)		teleguţă, căroaie, rotile cu loitre
	Şinca Nouă	dric (drig; dinainte, dindărăpt; faţă, spate)		teleagă (dinainte, dindărăpt)[45]		
	Poiana Mărului	dricu (dinainte, dinapoi)[46]			• osie (dinainte, dinapoi; faţă, spate)	teleagă
pe Ardeal	Cincşor	dric (faţă, spate)	căroaie →[46]		osie (faţă, spate)	teleagă
	Galaţi	dric (dinainte, dinapoi)				teleguţă, car de vaci
	Şona	dric (de dinainte, de dinapoile)				teleagă, car-teleagă
	Hălmeag	k dric → (dinainte, dinapoi)				teleagă
IV	Perşani	k dric[47]		k teleagă (dinainte, dinapoi)		teleagă
	Părău	drig (dinainte, de dindărăpt)				teleagă
	Grid	drig (de dinainte, de dindărăpt)		teleagă (dinainte, dinapoi)		teleguţă cu rotile
	Veneţia de Jos	dric (din faţă, din spate)			osia (dinainte, din spate)	teleagă cu rotile
	Veneţia de Sus	drig (dinainte, dinapoi)	căroaie (dinainte, dinapoi)	teleagă (dinainte, dinapoi)		teleagă

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

	Comana de Jos	drig (din față, din spate)			osia (din față, din spate)	căroaie cu teleguță; telegoaie	
	Comana de Sus	drig (din față, din spate)				căroaie cu teleguță	
	Cuciulata			teleagă (dinainte, dinapoi)	osia (dinainte, dinapoi)	teleagă de plug	
	Lupşa			teleagă (dinainte, dinapoi)			

Note la Anexa II)conform listei de informatori):

[1] „în trecut va fi zis bătrânii"

[2] „se zice rar doar pentru caru de cai"

[3] „dric e pe ungureşte", „dricu e fără roate, când faci dric şi roate la fierar, „dricu e osia, se completează cu roatele"

[4] „fără rotile"; „pe româneşte"

[5] „cu rotile căroaia e teleagă"

[6] „dricu e dinainte, căroaie e dinapoi, chiar când e căruță"

[7] „dric spunem noi maiştrii"

[8] „căroaie le spune lumea"

[9] „dric e ruatele cu osia"

[10] „căroaie e cuvânt mai bătrânesc"

[11] „dric e fără roată, cu roată se numeşte dric complect, cu roată e căroaia"

[12] „tăleagă se zice în alte părți, pe Ardeal"

[13] „cu sau fără roată"

[14] „în porumbac se zice teleagă"

[15] „tinerii zic dric. Dicu e podu cu osia. Toți spun dric față"

[16] „căroaie se spune mai mult, care e înapoi, nu dinainte unde e dric"

[17] „pe bătrâni"

[18] „teleagă e pe Ardeal"

[19] „e cam pe jumătate caru"

[20] „e osia fără roată"

[21] „dric e fără roate"

[22] „căroaia este cu roate"

[23] „căroaie se zice la caru de lemn"

[24] „e dricu cu roți"

[25] „parcă se mai zicea"

[26] „dric e fără roate"

[27] „căroaie e cu roată"

[28] „dric e mai clar"

[29] „e pe vechi, la bătrâni"

[30] „teleaga e din auzite"

[31] „am auzit că se zice şi căroaie"

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

[32] „e mai mult a din spate", „jumătate de car"
[33] „e mai mult a din spate", „jumătate la car"
[34] „pe Ţara Oltului le zice teleagă, erau mai multe"
[35] „destelegit înseamnă fără roate" (sic)
[36] „căroaia e cu roate"
[37] „teleaga are o căroaie"
[38] „teleaga e dricu dinapoi"
[39] „căroaie e o jumătate de car"
[40] „în alte părţi, la munte se zice căroaie"
[41] „dric e cu roată"
[42] „dric e fără roate"
[43] „la bătrâni"
[44] „în Ţara Bârsei", „care îl faci la pădure, teleaga şi căroaia fac caru de pădure"
[45] „teleaga e fără loici şi loitre, e caru de pădure"
[46] „dric e fără roate"
[47] „în alte părţi se zice căroaie"
[48] „cred că e ungureşte, în limbă străină"

LISTA LOCALITĂŢI ŞI INFORMATORI

Subzone: I. Avrig; II. Gruiuri; III. Câmpia Făgăraşului; IV. Perşani, V. pe Ardeal

Localităţi: *Arpaşu de Jos*: Isac Vasile, agr., 70 ani, nr. 188, Bârsan Vasile, agr., 84 ani, nr. 88, rotar (1978); *Arpaşu de sus*: Marin Octavian, agr., 64 ani, nr. 30, Tiţei Filimon, agr., rotar, 72 ani, nr. 287 (1978); *Avrig*: Bădilă Ion, agr., muncitor, 53 ani, str. Prundu Mare, nr. 5, David Dumitru, agr., 68 ani, str. 1 Mai, nr. 53, Mihăilă Gheorghe, agr., muncitor, 46 ani, str. Isvorului, nr. 1, Răduţiu Vasile, agr., 77 ani, str. Cioplea, nr. 18, Urzică Vasile, agr., 53 ani, str. Cioplea, nr. 23, Jugăreanu Ilie, agr., rotar, 77 ani, str. Cioplea, nr. 17 (1977); *Beclean*: Boita Ion, agr., 70 ani, nr. 122, Cozma ion, agr., 74 ani, nr. 175 (1979); *Berivoi*: Bărtuş Petru, agr., fierar, 65 ani, nr. 288, Fratu Ion, agr., rotar, 57 ani, Socol Ion, agr., 90 ani, nr. 237 (1979); *Bradu*: Dancu Ştefan, agr., rotar, 86 ani, nr. 267, Ursu Ieronim, agr., 74 ani, nr. 363 (1977); *Bucium*: Chircoiaş Ilie, agr., rotar, 72 ani, nr. 24, Chircoiaş Vichente, agr., fierar, 65 ani, nr. 19 (1976); *Breaza*: Balea Gheorghe (Boier), agr., rotar, 70 ani, nr. 213 (1978); *Cârţa*: Matei Emilian, agr., 65 ani, nr. 14 (1978); *Cârţişoara*: Blendea Nicolae, agr. 69 ani, nr. 451, Tarcea Romul, agr., 70 ani, nr. 238, Tutore Gheorghe, agr., 75 ani, nr. 538 (1976); *Colun*: Teofil sera, fin., agr., 67 ani, nr. 136 (1977); *Comana de Jos*: Butum Constantin, agr., 87 ani, nr. 145, Costea Gheorghe, agr., rotar, 83 ani, nr. 252 (1980); *Comana de Sus*: Comşa Iosif, agr., fierar, 73 ani, nr. 60 (1980); *Copăcel*: Babeţ Isidor, agr., rotar, 74 ani, nr. 116 (1979); *Corbi*: Preiş Galaction, agr., 83 ani, nr. 93, Cândea Filaret, agr., 79 ani, nr. 31 (1978); *Cuciulata*: Crihălmean ion, agr., 78 ani, nr. 237 (1982); *Dejani*: Nemeş Gheorghe, agr., 73 ani, nr. 140; Poparad Iancu, agr., muncitor, 31 ani, nr. 45 (1978); *Drăguş*: Codru Iacob, agr., 81 ani, nr. 13, Rogozea Gheorghe, agr., nr. 64 (1977); *Dridif*: Cişmaş Gheorghe, agr., 86 ani, nr. 2, Streza Gheorghe, agr., 77 ani, nr. 86 (1978); *Feldioara*: Boier Gheorghe, agr., 87 ani, nr. 11 (1978); *Glâmboaca*: Ciocan Ion, agr., rotar, 54 ani, nr. 71 (1977); *Grid*: Urdea Pătru, agr., 79 ani, nr. 44 (1980); *Gura Văii*: Ciocan Nicolae, agr., rotar, 57 ani, nr. 187, Lazea Victor, agr., 83 ani, nr. 177 (1978); *Hălmeag*: Cocă Gheorghe, agr., 73 ani, nr. 218 (1980); *Hârseni*: Bălan Ilarie, rotar, dogar, 73 ani, nr. 59 (1980); *Hurezu*: Burtea Ilarie, agr., 74 ani, nr. 175, Sasu Nicolae, agr., muncitor, 65 ani, nr. 102 (1978); *Iaşi*: Pătraşcu Gheorghe, rotar, 72 ani, nr. 83, Dumitraşcu Nicolae, agr., 77 ani, nr. 30 (1978); *Ileni*: Blebea Dumitru, agr., 84 ani, nr. 25, Leancu Andrei, agr., 73 ani, nr. 128 (1980); *Lisa*: Popa Gheorghe, agr., 65 ani, nr. 355, Popa Traian, agr., fierar, 65 ani, nr. 299 (1978); *Ludişor*: Ludu Ion, fierar, 74 ani, nr.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

65 (1978); *Lupşa*: Chitea Ion, agr., 84 ani, nr. 50 (1980); *Luţa*: Ludu Lazăr, agr., 81 ani, nr. 5 (1979); *Mărgineni*: Judele Mihai, agr., 92 ani, nr. 100, Pandea Ion, agr., rotar, 75 ani, nr. 210 (1980); *Mândra*: Butum Victor, rotar, 65 ani, nr. 105, Oancea Gheorghe, agr., 67 ani, nr. 187 (1978); *Noul Român*: Cojocaru Vasile, muncitor, nr. 203, Stanbeca Ion, rotar, agr., 65 ani, nr. 166, (1978); *Ohaba*: Moldovan Vichente, agr., 74 ani, nr. 17 (1976); *Olteţ*: Pop Valeriu, agr., muncitor, 79 ani, nr. 186 (1977); *Părău*: Bontea Nicolae, agr., 70 ani, nr. 28, Oană Ion, agr., fierar, 72 ani, nr. 247 (1980); *Perşani*: Prăscău Gheorghe, agr., 73 ani, nr. 296, Armencu Ion, agr., 82 ani, nr. 112 (1979); *Poienița*: Banciu Laurian, agr., 72 ani, nr. 7 (1978); *Pojorta*: Ganea Alexandru, agr., 72 ani, nr. 89, Milea Gheorghe, agr., 64 ani, nr. 88 (1978); *Porumbacu de Jos*: Bărdaş Nicolae, rotar, agr., 78 ani, nr. 231, Haiduc Nicolae, agr., muncit., 54 ani, nr. 158 (1977); *Porumbacu de Sus*: Bunea Nicolae, agr., 70 ani, nr. 222 (1977); *Racoviţa*: Ignat Iosif, agr., 74 ani, nr. 453, Mordeşan Ion, fierar, 87 ani, nr. 480 (1977); *Recea*: Stroia Gheorghe, agr., muncitor, 76 ani, nr. 129, Vijoli Gheorghe, agr., muncitor, 44 ani, nr. 27 (1978); *Râuşor*: Bărdaş Ilarie, agr., 93 ani, nr. 123, Roşca Toader, agr., 73 ani, nr. 48 (1977); *Rucăr*: Băluţ Gheorghe, agr., 48 ani, nr. 45, Nicolară Ion, rotar, agr., 65 ani, nr. 166, Butea Ion, agr., 54 ani, nr. 84 (1977); *Săcădate*: Maxim Emilian, agr., 52 ani, nr. 302, Pavel Toma, agr., 63 ani, nr. 117 (1977); *Sărata*: Stănciulea Ion, agr., 55 ani, nr. 262 (1977); *Săsciori*: Motoc Dănilă, agr., 71 ani, nr. 21 (1978); *Săvăstreni*: Aldea Victor, agr., 73 ani, nr. 55, Lazea Valer, agr., 85 ani, nr. 48 (1978); *Scorei*: Bărdaş Toma, agr., 73 ani, nr. 15, Calefar Gheorghe, rotar, 66 ani, nr. 122, Gavrilă Nicolae, agr., 59 ani, nr. 312, Oancea Ion, agr., 52 ani, nr. 187, Streza Gheorghe, agr., nr. 242, Vulcan Ion, agr., nr. 320 (1976); *Sebeş*: Pop Valer, agr., 70 ani, nr. 81, Trifan Gheorghe, fierar, 52 ani, nr. 93 (1980); *Sebeşu de Jos*: Ionaş Ion, agr., 53 ani, nr. 123, Tâlvan Victor, agr., 55 ani, nr. 73 (1977); *Sebeşu de Sus*: Moraru Nicolae, agr., 73 ani, nr. 75, Savu Vasile, agr., muncitor, 55 ani, nr. 257 (1977); *Sâmbăta de Jos*: Achim Vasile, agr., 78 ani, nr. 34 (1978); *Sâmbăta de Sus*: Smădu Vasile, agr., 64 ani, nr. 296 (1978); *Şercaia*: Buleci Ion, agr., 80 ani, nr. 423, Maier Ion, agr., 76 ani, nr. 417 (1980); *Şercăiţa*: Debu Nicolae, agr., rotar, 69 ani, nr. 74 (1980); Şinca Nouă: Flucuş Gheorghe, agr., 87 ani, nr. 65, Uscoi Ilie, fierar, 57 ani, nr. 99 (1979); *Şinca Veche*: Bălan Aurel, agr., 76 ani, nr. 193, Moldovan Valer, fierar, 72 ani, nr. 86 (1976); *Şona*: Stângă Ion, fierar, 70 ani, nr. 83, Urdea Ion, agr., 80 ani, nr. 295 (1980); *Toderiţa*: Iercău Petre, fierar, 81 ani, nr. 81, Vlad Gheorghe, agr., 83 ani, nr. 45 (1979); *Turnu Roşu*: Mujat Iancu, agr., 79 ani, nr. 533 (1977); *Ucea de Jos*: Băcilă Nicolae, agr., tâmplar, 65 ani, nr. 73 (1978); *Ucea de Sus*: Muntean Vasile, agr., muncitor, 69 ani, nr. 25, Ghindea Emilian, agr., rotar, 77 ani, nr. 2 (1978); *Vad*: Băcilă Nicolae, agr., 87 ani, nr. 240, Albu Nicolae, agr., 83 ani, nr. 273, Poşta Gheorghe, agr., 83 ani, nr. 228 (1980); *Veneţia de Jos*: Loaţi Valeriu, fierar, 65 ani, nr. 192, Stoica Ion, agr., 75 ani, nr. 93 (1980); *Veneţia de Sus*: Butum Constantin, agr., 87 ani, nr. 145, Butum Ion, agr., 87 ani, nr. 53 (1980); *Viştea de Jos*: Borzea Gheorghe, agr., muncitor, 65 ani, nr. 126 (1977); *Viştea de Sus*: Sarsamă Sebastian, agr., 70 ani, nr. 42 (1978); Voila: Marcu Alexandru, agr., 82 ani, nr. 202, Streza Ion, agr., 84 ani, nr. 166 (1978); *Voivodeni*: Bica Aurel, agr., 83 ani, nr. 139 (1978). Pentru comparare: *Poiana Mărului*: Titilincu Gheorghe, fierar, muncitor, 55 ani, nr. 158 (1978).

ANEXA III

Terminologia căroii (telegii):

Structuri A

1. **Loitre**: loitră, pl. loitre, scr. lo(j)tra (Avrig, Porumbacu de Jos, Sărata, Bradu, Săcădate); var.: lioitră, pl. lioitre (Sebeşu de Sus, Voila, Copăcel, Mândra), var. morf.: loitriță, pl. loitrițe (Sebeşu de Sus, Porumbacu de Sus, Scorei, Viştea de Jos, Noul Român, Bucium, Voila, Beclean, Râuşor, Lisa, Voivodeni, Cuciulata), uneori căptuşite cu scânduri (lat. *scandulla*) sau grătiuțe (lat. *gratis* = *cratis*).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Loitrile sunt închise în faţă şi în spate cu fund, pl. funduri (lat. *fundus*), cu determ.: dinainte/dinapoi (Avrig, Săcădate, Viştea de Jos, Sărata, Scorei, Voivodeni) sau cu şeriglă, pl. şerigle (Viştea de Jos, Lisa, Mândra, Bucium), var.: şarâglă, pl. şarâgle (Noul Român), şeligră, pl. şeligre (Voivodeni), şerigluţă, pl. şerigluţe (Ohaba), magh. Saraglya. Loitrele şi şeriglele (fundurile) alcătuiesc: coşul, pl. coşuri, sl. kosi (Săcădate, Porumbacu de Jos, Voila, Dejani, Săvăstreni), var. morf.: coşuleţ, pl. coşuleţe (Ludişor), sin.: închisoare, pl. închisori, cu determ.: la loitre (Voivodeni).

2. **Fundul căroii**: podeală, pl. podele (Săcădate), var. poditu, pl. podituri (Porumbacu de Jos), sl. podu.
3. **Podul**: pod, pl. poduri (Porumbacu de Jos, Sărata, Scorei, Viştea de Jos, Râuşor), var.: podeci, pl. podece (Dejani), sl. podu; cu mânuşă, pl. mânuşi (Scorei); determ.: dinainte (Scorei), sin.: dric, pl. dricuri (Scorei „pod de osie"), magh. dërëk; fercheteu, pl. fercheteauă (Dejani). magh. ferdetö; expl.: lemn cu mânuşi (Voila), lat. *lignus, manus*.
4. **Podul de sus**: fercheteu, pl. fercheteauă (Avrig, Scorei), var. furchiteu, pl. furchiteauă (Porumbacu de Jos), magh. ferdetö; fixarea lotrei în fercheteu se face cu ajutorul mânuşii (Porumbacu de Jos) sau cu bolţ (Avrig) = cui cu nearvă (tiocălie) (Viştea de Jos), sin.: pentru fercheteu: pod cu mânuşi (Avrig).
5. **Roscol**: ceaglău, pl. ceaglauă (săc.), magh. csatló, cu brăţări metalice la capete, pentru fixarea la loitre // roscol, pl. roscoale (Voivodeni, Lisa, Bucium), din sl. raskolu.
6. **Brăcinar sub coş**: felehart, pl. felehartă la mijloc (Ludişor, Bucium, Ohaba)
7. **Scaun pentru şezut**: lădiţă, pl. lădiţe, germ. Lade (Porumbacu de Jos), scaun, pl. scaune, lat *scamnum*, cu ladă (Voivodeni), tălpiţă, pl. tălpiţe, cf. magh. Talp (Avrig).

Structuri B

1. **Osia**: osie, pl. osii, sl. osi, comun, var.: osiuţă, pl. osiuţe (Sebeşu de Sus)
2. **Morcoaşă**: morcoaşă, pl. morcoaşe (Viştea de Jos), scr. Morkvasa; sin.: bleav, pl. bleavuri (Avrig), germ. Blech, ucr. bljacha.
3. **Butuc**: butuc, pl. butuci, comun, et. nec. cu cerc, pl. cercuri, lat. *circus* (Viştea de Jos).
4. **Şaibă pe osie**: pleasnă, pl. plesne (Viştea de Jos), sl. plesnonti.
5. **Obada**: obadă, pl. pbezi (Viştea de Jos), sl. obedu, cu cep, pl. cepi, lat. *cippus* între ele.
6. **Spiţa**: spiţă, pl. spiţe, comun, bg., scr. *spica*.
7. **Şina pe roată**: raf, pl. rafuri, comun, magh. dial. raf, cf. ucr. rafa.

Structuri C

1. **Furca**: furcă, pl. furci, lat. *furca* (Sebeşu de Sus, Avrig, Scorei, Voila, Porumbacu de Jos, Breaza, Lisa, Dejani, Sărata, Berivoi, Mândra, Săcădate, Cuciulata), cu determ.: mare (Avrig), lungă (Avrig, Scorei), sin.: proţap, pl. proţapi, sl. procepu, bg. procep, cu determ.: lung (Părău); driculeţ, pl. driculeţe, magh. Dërëk (Beclean, Săsciori, Berivoi, Copăcel). alte forme: inimă, pl. inimi, lat. *anima*, cu determ: la rotile (Perşani), inimă, pl. inimi (Drăguş, Porumbacu de Jos, Sărata, Scorei, Hurezu, Iaşi, Râuşor), cu determ.: de/cu furcă (Scorei, Viştea de Jos), lungă (Cârţa, Drăguş, Noul Român)
2. **Inima**: inimă, pl. inimi (Săcădate), pentru var. III.
3. **Craci**: crac, pl. craci, bg. krak, comun.
4. **Cruce pentru tracţiune cai**: felehart (Viştea de Jos, Râuşor), magh. feleherc.
5. **Cruce mică**: cruce, pl. cruci (Scorei), lat. *crux,-is*.

Structuri D

1. **Leuca**: leucă, pl. leuci (Săcădate), leocă, pl. leoci (Scorei, Bucium), lioică, pl. lioici (Scorei), liocă, pl. Lioci (Scorei), loică, pl. loici (Voivodeni), bg. *levka*.
2. **Mânuşa**: mânuşă, pl. mânuşi, lat. *mannus* – rom. mână (Bucium).

Observaţie: rotila de plug, care se adaugă în deplasare telegii, are terminologia ei specifică pe care nu o menţionăm aici.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Boştinăritul - un meşteşug pe cale de dispariţie în localitatea Sebeşu de Jos

Liviu VELŢAN*

The tradiţion of prelucrating bee-wax, it was present in the village Sebeşu de Jos, Sibiu county 50 years ago. The existence of this tradition developed in this village technical devices used for the prelucration of the bee-wax. These technical devices called presses were 7 about 50 years ago and in the present still exists two of them, but in a bad state of conservation. The tradiţion of the village in prelucrating bee-wax developed this ocupaţion and most of the rural dwellers were involved in this ocupaţion which was transmited from father to son. In the past the people got the bee-wax fron the provinces of Moldavia, Transylvania and Oltenia. Because they travelled a lot the main roads used for collecting the bee-wax were used also as their ancestors used them.

The people founded a new village called Albina in another county. The relaţions developed between the villagers of Sebeşul de Jos and Albina were sustained by the anual vist af those villagers in Albina. Today the ocupation is not so present as it was 50 years ago.

Keywords: Bee-wax, Beekeeper, Presses, bee-wax worker, Sebeşu de Jos
Cuvinte cheie: ceară de albine, apicultor, teascuri, boştinar, Banca Albina, Sebeşu de Jos

I. Introducere.

Prelucrarea boştinei este legată în mod direct de colectarea cerii. Menţiunile referitoare la boştinari sau la această ocupaţie apar în relatări şi documente istorice, fiind legate în mod direct de menţiunile cerii de albine şi a importanţei acesteia sub diferite aspecte (comerţ, troc, medicament etc).

Centrele de boştinărit situate în provinciile româneşti au constituit importante puncte ale unor rute comerciale specializate.

Reţeaua constituită de centrele de boştinărit păstrează o veche tradiţie perpetuată de-a lungul timpului atât din punct de vedere economic cât şi tehnologic până în perioadele mai apropiate.

Sebeşu de Jos este unul dintre centrele de boştinărit de mare importanţă în Transilvania, alături de centrele din judeţul Bistriţa-Năsăud de la Căianul Mic şi Căianul Mare. Centrul cel mai reprezentativ dintre cele două este Căianul Mic.

Localitatea aparţine comunei Turnu Roşu (fostă Porceşti, judeţul Sibiu), un punct de trecere extrem de important între Transilvania şi Ţara Românească şi este localizată între comunele Racoviţa în vest, Tălmaciu în est, Turnu Roşu în nord şi muntele Suru cu vârful Suru (2282m) parte componentă a Munţilor Făgăraş în sud.

Datorită condiţiilor naturale şi pedologice specifice, care nu au permis practicarea agriculturii, locuitorii s-au orientat spre această ocupaţie specializată a boştinăritului.

Colectarea materiei prime pe traseele comerciale tradiţionale de către boştinarii acestei localităţi reprezintă unul dintre cele mai importante şi semnificative aspecte de gândire economică dar şi de memorie socială. Gândirea economică s-a materializat prin adaptabilitatea locuitorilor în ceea ce priveşte valorificarea la potenţial maxim a unei resurse, în condiţiile lipsei sau importanţei reduse a altor resurse ale zonei. Traseele boştinarilor nu erau atât de sigure. Descrierile acestora referitoare la întâmplări mai puţin plăcute în care hoţi şi ţigani le atacă căruţele sau sunt prinşi şi bătuţi de către

* muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail:veltanliviu@yahoo.com

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

autoritățile străine confirmă într-o oarecare măsură existența anumitor riscuri la care aceştia se expuneau[1], riscuri specifice într-o oarecare măsură şi meseriei de negustor.

II. Colonizarea localității Albina de către locuitorii din Sebeşu de Jos, reflectată în Procesele Verbale ale Băncii Albina şi în memoria socială a locuitorilor.

Memoria socială păstrează amintirea unor oameni, mândri, iubitori ai tradiției şi locurilor de baştină, care au rămas în memoria celorlalți locuitori din zonele care le cutreierau ca oameni cu un accent deosebit al vorbirii şi un port deosebit veniți din „altă țară"[2] (cu toate că acest detaliu psihologic şi de receptare socială nu poate să fie generalizat) dar şi episodul legat de fondarea de către aceşti locuitori a localității Albina din județul Timiş cu ajutorul acordat de către Banca Albina.

Acest ajutor acordat boştinarilor este reflectat în Procesele Verbale ale Direcției Institutului de Credit şi de Economii ale Băncii „Albina". Aceste Procese Verbale oferă informații despre împrumuturile oferite diverselor persoane fizice. Mulți mici întreprinzători sibieni şi în special mărgineni, contractează împrumuturi pentru deschiderea unor mici afaceri, sau ca şi credite de nevoi personale[3].

Locuitorii din Sebeşu de Jos se împrumută mai mult în anul 1927 decât în ceilalți ani. Motivul împrumutului este acela de a pune bazele localității din județul Timiş. Procesul de mai lungă durată a colonizării noii localități începe în anul 1921 atunci când ca urmare a reformei agrare şi a împroprietăririlor acordate de către regele Ferdinand locuitori din Sebeşu de Jos, după o călătorie în Banat aduc pământ într-o tabacheră pentru a le demonstra celorlalți că zona este prielnică agriculturii[4]. Anul 1927 este anul începutului oficial al colonizării celor 73 de locuitori în apropierea Timişoarei, proces care se încheie în anul 1931 când localitatea îşi schimbă numele în Albina, după ce mai înainte s-a numit Colonia Brod. Acest nume a fost luat de la podul plutitor situat în apropierea locului de constituire a noii aşezări.

Împrumuturile se realizează prin intermediul băncii săteşti în formare numită „Izvorul" în calitate de bancă afiliată Băncii Albina[5]. Această bancă are rol de intermediar, în ceea ce priveşte împrumuturile şi apare menționată în Procesele Verbale ale Direcției Băncii Albina cu sumele de bani împrumutate pentru dezvoltare. Atrage atenția faptul că această bancă va ajunge să aibă mari datorii motiv pentru care îi va fi refuzată asanarea de către banca-mamă[6]. Memoria socială a locuitorilor păstrează vie şi memoria acestei bănci în perioada în care nu avea probleme financiare şi era afiliată băncii Albina.

Procesele Verbale ale Direcției Institutului de Credit şi de Economii ale Băncii „Albina" din perioada 1921-1931 oferă o oglindă asupra acestui proces. Nu este întâmplător faptul că cei mai mulți locuitori din Sebeşu de Jos, apar menționați ca luând împrumuturi în anul 1927 şi nu sunt menționați decât nesemnificativ în ceilalți ani, cu două excepții[7].

Între 1921 şi 1927 locuitorii au întrevăzut posibilitatea de a forma o altă localitate. Ei constituie nucleul de bază al locuitorilor sibieni care au pus bazele noii aşezări[8].

[1] Mihai Vasile boştinar plecat la 12 ani după boştină în 1895 relatează cum a fost prins de autorități, bătut iar hoții l-au jefuit după aceea, iar boştinarul Cândea Iosif cum a fost prins de hoți bătut iar apoi hoții au fost prinşi. Totul s-a petrecut când avea 21 de ani în 1904. Informație obținută din Fişele boştinarilor întocmite de Cornel Irimie în deplasarea din 1959-1961 de la Arhiva Ştiințifică a Muzeului ASTRA.

[2] Turcu Aurora, *Ştiri despre hoştinărit în Moldova*, 1960, studiu identificat în Arhiva Ştiințifică a Muzeului ASTRA.

[3] Am realizat documentarea în cadrul Direcției Județene Sibiu a Arhivelor Naționale.

[4] http://www.turnurosu.ro/sebesu_de_jos.htm, accesat în data de 23 februarie 2013.

[5] Fond Cornel Irimie, Dosar 27 B, Carnete de teren despre boştinărit.

[6] Proces Verbal al Şedinței a XIV-a din 12 martie 1930 referitor la asanarea Băncii Izvorul, de către Banca Albina.

[7] E vorba de boştinarii neamului Roman şi boştinarul Ioan Doican.

[8] Lor li se adaugă şi locuitori din alte localități ale județului Sibiu şi Alba însă în număr foarte mic.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Deşi, procesele verbale nu îi desemnează ca având meseria sau ocupaţia de boştinari, între semnatari apar şi numele lui Ioan Doican, în 1927 şi Toma Fluxă, la un împrumut încă din anul 1924[9]. Iar cei doi provin din familie de boştinari cu o veche tradiţie în localitate. Ion Doican se va împrumute de la bancă şi după anul 1927.

Creditele luate de către locuitori, sunt folosite şi pentru deschiderea unor alte mici afaceri. Este cazul lui Josif. T. Roman şi fii, care au în plan deschiderea unei fabrici de tăbăcărie şi se împrumută firmelor O. Orendt şi W. Fieri din Sibiu cu dobândă şi comision de 20%[10], dar şi la Creditul Industrial Bucureşti designat pentru micii industriaşi, prin intermediul soţiei lui Josif T. Roman, iar acesta semnează ca şi garant[11].

Tot aceeaşi firmă va semna în anul 1928, o poliţă de 100.000 de lei cu dobândă şi comision de 18%. Între semnatari apare acelaşi boştinar Toma Fluxă[12].

Procesul de constituire a localităţii Albina are loc de-a lungul mai multor ani, între 1927-1931.

Familia Roman, formată din Toma Todosie Roman şi Achim Todosie Roman cu familiile, contractează împrumuturi în forma unor credite ipotecare sau polite. Această familie şi Ion Doican se diferenţiază de ceilalţi locuitori prin faptul că se împrumută şi girează de mai multe ori împrumuturi pentru alţii, atât în anul 1927 cât şi în anii 1929-1931. Acesta este motivul pentru care cel mai probabil din cauza problemelor financiare care au apărut ca urmare a deselor împrumuturi, girări, măriri de credit, banca va lua măsuri prin care le interzice accesul la credite sau îi obligă la executare silită[13]. Împrumuturile respectivilor au loc în perioada în care banca „Izvorul" instituţia de credit intermediară care le girează împrumuturile trece prin criză financiară şi îi este refuzată asanarea de către banca-mamă, adică în cea mai proastă conjunctură economico-financiară posibilă în acel moment.

Aceste împrumuturi îşi lasă pe termen lung amprenta asupra vieţii oamenilor. Unii boştinari se şi sinucid din cauza datoriilor. E cazul unui boştinar căruia i s-a reţinut porecla numit „revizorul"[14].

Alţi locuitori care s-au împrumutat au fost Maria. I. Melinta. Gheorghe. I. Iacob, Nicolae Roman, Miron Faur, Maria G. Iacob şi Toma Roman pe un scont de poliţă de 50.000 de lei[15].

Dumitru Stănilă este desemnat ca negustor, iar pe polita lui semnează alături de Ion Doican şi Ioan Stănilă, cu soţia lui Maria Stănilă. Polita este semnată cu girul băncii "Izvorul" cu dobândă şi comision de 22%[16].

Acesta este procesul prin care locuitorii din Sebeşu de Jos, formează o altă localitate şi apare destul de bine reprezentat în actele oficiale ale Băncii Albina din perioada 1921-1931. Anii cei mai importanţi pentru împrumuturi sunt 1927 şi 1929-1931. Împrumuturile nu sunt deloc avantajoase şi se realizează cu comisioane şi dobânzi mari între 18-22%.

Faptul că locuitorii caută să formeze o nouă localitate în alt judeţ, demonstrează curaj şi spirit întreprinzător în căutarea unui trai mai bun în altă parte. Ei se împrumută după anul 1918 când politica oficială a Băncii Albina se orientează în mult mai mare măsură după principii capitaliste şi nu idealiste[17], precum şi în contextul Marii Crize Economice.

Acest nou statut care depăşeşte statutul de bancă naţională şi idealismul de dinainte de Marea Unire este un argument chiar dacă conjunctural care arată faptul că locuitorii dintr-un centru de boştinărit reprezentau garanţie şi încredere pentru o instituţie de credit modernă, fapt care arată importanţa acestei ocupaţii în Sebeşu de Jos.

---

[9] ANI Filiala Sibiu Fond Banca Albina, dosar nr 24, fila 150
[10] ANI Filiala Sibiu Fond Banca Albina, dosar nr 25, fila 350.
[11] ANI Filiala Sibiu Fond Banca Albina, dosar nr 26, fila 34.
[12] ANI Filiala Sibiu Fond Banca Albina, dosar nr 25, fila 194.
[13] ANI Filiala Sibiu Fond Banca Albina, dosar nr 27, fila 107.
[14] Informaţie obţinută în cadrul cercetării din 2013 efectuată în Sebeşul de Jos.
[15] ANI Filiala Sibiu Fond Banca Albina, dosar nr 25, fila 146.
[16] ANI Filiala Sibiu Fond Banca Albina, dosar nr 25, fila 160.
[17] Informaţie obţinută din Enciclopedia României disponibilă online la http://enciclopediaromaniei.ro/wiki/Banca_Albina_din_Sibiu, accesat în data de 26 februarie 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

III. Autodefinire psihologică

Viziunea boştinarilor sebeşeni pe termen lung, încrederea în ei înşişi şi în potenţialul lor sunt exprimate şi prin cuvintele unui boştinar din vara anului 1959 care cutreieră zona Bicaz-Chei în căutarea materiei prime „Facem treabă bună, că oamenii de aici n-au mitodă să stoarcă ghine ceara, iar noi o stoarcem că avem mitodă nouă şi bune, de nu mai rămâne nimic în voştină"[18]. Această încredere în „mitodele noui şi bune", referire mai mult decât clară la superioritatea unui proces tehnologic şi al instrumentarului de prelucrare, faţă de centrele din Moldova reprezintă o parte componentă a personalităţii lor care le modelează în mod direct psihologia.

Autodefinirea psihologică a altor boştinari vine să contrazică acest lucru. Unii dintre aceştia au o stimă de sine scăzută şi se autodefinesc prin contrast cu ţiganii colectori de fier vechi şi datorită faptului că mijloacele de transport tradiţionale folosite de către aceştia căruţele cu coviltir sunt asemănătoare cu cele ale acestor nomazi[19].

Boştinăritul şi lumânăritul, ca ocupaţie şi meşteşug au avut un grad de importanţă diferit. Astfel, rolul cel mai important din punct de vedere economic a fost reprezentat de boştinărit. Lumânăritul ca meşteşug apare foarte târziu în mediul sătesc, inclusiv în Sebeşu de Jos.

Meşteşugul lumânăritului este introdus în lumea satului tradiţional sub influenţa directă a atelierelor de lumânărit ale Instituţiei Domniei şi bisericilor urbane, care beneficiază de un cvasi-monopol al acestor produse. Aceste ateliere urbane beneficiază de un instrumentar specific, dar simplu[20].

Datorită acestui fapt specializarea ulterioară extrem de târzie a acestui meşteşug în mediul tradiţional sătesc constituie un argument care evidenţiază faptul că lumânăritul nu este un meşteşug cu rădăcini adânci în cadrul mediului tradiţional, ci mai degrabă o adaptare extrem de târzie a unei epoci moderne pe fondul unei mentalităţi tradiţionale.

IV. Boştinăritul şi transformările structurale ale acestei ocupaţii în perioada comunistă.

După perioada interbelică sub influenţa directă a noii epoci se constituie în anul 1957 Apicola la Bucureşti. Acest lucru are ca efect o uniformizare în ceea ce priveşte metodele de valorificare a boştinei care ajunge să fie vândută unor asociaţii apicole contra cost[21]. În privinţa valorificării practice a materiei prime aceasta are două calităţi. O boştină valorificată de la stupii primitivi mai rea din punct de vedere a calităţii şi cu o posibilitate redusă ca timp de a fi folosită. Boştina de calitate inferioară, conţine ceară puţină, fierbe rău şi din acest motiv nu are loc un proces de topire adecvat. O a doua categorie de boştină este reprezentată de cea a fagurilor sistematici, de o calitate superioară fiind subţire şi luminoasă[22].

Perioada de colectare a boştinei avea loc primăvara şi toamna, fiind direct legată de ziua de 14 septembrie (Ziua Crucii) atunci când avea loc procedeul arhaic al „retezatului ştiubeelor", procedeu prin care stupilor primitivi li se lua mierea[23].

În perioada interbelică şi înainte boştina se transporta folosindu-se căruţele, pe când în perioada postbelică este transportată cu trenul. Ceara se strângea în sloiuri cu o greutate între 20-28 kg în vederea fabricării lumânărilor sau pentru faguri la un preţ de 30-50 de lei pe kg. Aceste sloiuri erau transportate legate cu o funie folosindu-se podurile plutitoare peste râul Olt[24] sau terestru cu câte şase cai la car sau

[18] Turcu Aurora, *op. cit.*, p.11.
[19] Informaţia despre acest detaliu psihologic mi-a fost oferit în cadrul cercetării din anul 2013 din localitate.
[20] Aceste ateliere sunt cu predilecţie întâlnite în oraşele Bucureşti, Craiova, Focşani sau Iaşi.
[21] Memoria socială prezentă oferă informaţii despre cei afiliaţi Asociaţiei Crescătorilor de Albine din 1957, şi care lucrau în sistem planificat.
[22] Dosar 27 B al cercetării din 1959, de la Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA.
[23] Iordache Gheorghe, *Ocupaţii tradiţionale pe teritoriul României*, volumul II, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1986, p. 202-207.
[24] Dosar 23 A al cercetării din 1960 de la Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

pe desagi călări când distanţele erau scurte. Între cei mai semnificativi negustori de boştină erau Toma Dumitru, Moise Frunză sau Avram Stoica. Sunt atestaţi un număr de 200 de mici boştinari şi 100 de cercari în perioada 1900-1930[25].

Memoria socială păstrează informaţii despre cei afiliaţi cooperaţiilor nou înfiinţate. Aceştia lucrau la teascuri la intreprinderea Agercoop pentru suma de 30 de lei pe zi sau 600 de grame de ceară şi un impozit anual de 1200 de lei[26]. Această metodă de valorificare a materiei prime într-un cadru economic specializat şi modernizat se deosebeşte de vechile asociaţii de boştinari în număr de patru. Cele patru asociaţii erau cele ale lui Gheorghe Ionuş, Tatu, Iosif Tâlvan şi Lupu[27].

Pe lângă aceste asociaţii un rol la fel de important în ceea ce priveşte valorificarea comercială a boştinei au avut şi asociaţiile a doi negustori de boştină. Aceste două asociaţii aveau şi propria lor ştampilă pe care o puneau pe fiecare turţiţă de ceară la export[28]. Cei doi negustori constituiau un fel de monopol pentru boştinari în Sebeşul de Jos.

Cei doi negustori care se presupune că au fost condamnaţi la moarte în Bulgaria pentru contrabandă cu ceară erau Doru Roman şi Ion Lecicu. Ultima lor ştampilă atestată pe o turtiţă de ceară este 15 martie 1913 DR[29].

Transformările sociale în timpurile mai apropiate au avut ca efect diminuarea importanţei acestei ocupaţii în localitate. Memoria socială demonstrează importanţa boştinăritului. Înainte de anul 1990, pe fondul modificărilor structurale apărute în cadrul procesului de colectare a boştinei scade funcţionalitatea teascurilor însă nu numărul acestora. Perioada 1978-1991 este o etapă de tranziţie în care boştinarii sebeşeni sunt angajaţi cu carte de muncă la presele hidraulice de mare capacitate de la Avrig ca achizitori de boştină. Între 1991-1998 cei mai mulţi dintre ei demisionează de la presele hidraulice. Cele 5 prese hidraulice care oferă un randament mai mult decât dublu comparativ cu a unui teasc tradiţional adică de 70 kg ceară curată la 24 de ore din 25 de kg boştină sau 15 kg faguri obţinându-se 5 kg ceară faţă de 30-35 kg ceară la 24 de ore cantitate obţinută de la un teasc de boştină. Perioada 1978-1998 cuprinde două perioade distincte. Perioada 1978-1991 când boştinarii lucrează cu carte de muncă la presele hidraulice şi perioada 1991-1998 când boştinarii încep să demisioneze. În 1998 presele hidraulice sunt vândute datorită lipsei de rentabilitate[30].

În acest context în anul 1989 în Sebeş mai era funcţional încă un singur teasc care aparţinea lui Iustina Rebra, 62 de ani soţie de boştinar.

În ceea ce priveşte modalitatea de transport a materiei prime aceasta nu se mai transporta cu mijloacele de transport tradiţionale ci cu maşinile ARO. În ceea ce priveşte instrumentarul necesar lumânăritului acesta se păstrează. Singura excepţie este constituită de procesul tehnologic al topirii cerii. Astfel singurul lumânărar încă existent Sasu Petru de 53 de ani, foloseşte curentul electric în procesul tehnologic al topirii cerii la atelierul Mitropoliei din Sibiu. Aceste transformări au loc în anul 1989[31].

[25] Dosar 27 B al cercetării din 1959, de la Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA.
[26] Dosar 27 B al cercetării din 1959, de la Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA.
[27] Memoria socială păstrează amintiri despre boştinari care făceau de obicei şi contrabandă cu ceară în străinătate sau care au fost arestaţi de către autorităţile comuniste sau au încercat să scape de închisoare prin fugă. Aceste aspecte nu sunt însă foarte clare. De obicei informatorii amestecă numele celor în cauză sau nu se pun de acord asupra persoanelor implicate.
[28] Potrivit însemnărilor de teren ale lui Cornel Irimie e vorba de negustorii Doru Roman şi Ioan Lecicu.
[29] Acest amănunt are rolul de a ne oferi o idee despre importanţa economică a boştinei ca monedă de schimb şi despre valoarea ei.
[30] Informaţiile despre reprofilarea ocupaţională a boştinarilor din Sebeşul de Jos, în perioada 1978-1998 şi despre capacitatea tehnologică a preselor hidraulice mi-au fost puse la dispoziţie prin amabilitatea preşedintelui Asociaţiei Crescătorilor de Albine Filiala Sibiu, domnul Ioan Bogorin.
[31] Raportul de cercetare de teren a lui Alexiu Tatu pe anul 1989 de la Arhiva Ştiinţifică a Muzeului ASTRA sub numărul 2475/2000.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

V. Perioada de după 1989 şi începutul dispariției ocupației în localitate.

Ca o continuare a situației de după 1990 la ora actuală transformările moderne au avut ca efect pierderea specificului tradițional al ocupației care nu s-a reprofilat din nici un punct de vedere. În localitate mai este prezent un singurul lumânărar care lucrează din când în când, fiind nevoit să facă rost de ceară mai mult din altă parte.

De-a lungul timpului, boştinarii din Sebeşu de Jos au demonstrat o adaptabilitate în ceea ce priveşte eficientizarea procesului lor ocupațional. Acest lucru s-a concretizat în dezvoltarea din punct de vedere tehnologic a unor instalații specifice care erau utilizate pentru tescuirea materiei prime.

În localitate existau un număr destul de mare de teascuri, confecționate după un principiu destul de ingenios. Pentru o bună funcționare a acestor instalații era utilizat lemnul de esență tare (stejar, fag, păr).

În prezent, mecanismul de acționare al unuia dintre cele două teascuri de boştină încă prezente în localitate este modificat fiind îmbunătățit în vederea măririi randamentului. Această adaptare târzie şi modificare a instalației, a dus la înlocuirea vârtejului şi a şurubului cu un cric metalic, hidraulic de mari dimensiuni. Restul părților componente ale instalației de tescuit au rămas nemodificate, inclusiv grapa cu bolovani care a ajuns să aibă rol de „contragrautate" a cricului metalic hidraulic.

Celălalt teasc este într-o stare avansată de degradare aproape să se dărâme. În afară de cele două teascuri existente încă în localitate, în urmă cu 2-3 ani alte două teascuri au fost vândute iar de-a lungul timpului alte două teascuri s-au distrus, locația lor fiind transformată în magazie. Singurul teasc care mai supraviețuieşte este cel al familiei Tâlvan şi al familiei Roman cel care are şurubul modificat. Cei mai înstăriți dintre boştinarii cu teascuri sunt recunoscuți a fiind cei din familia Lazăr[32].

Un al treilea teasc de boştină şi un al patrulea teasc adaptat pentru boştină şi ulei se află expuse în cadrul colecției muzeului în aer liber.

Teascul de boştină are întreaga instalație ancorată la ambele capete. La un capăt, era ancorată prin intermediul unui dispozitiv de formă dreptunghiulară, confecționat din lemn de stejar numit popular *grapă* care era încărcată cu pietre. Această grapă cu pietre avea rolul de a ancora *vârtejul.*

Vârtejul reprezintă sistemul de acționare manual al teascului. Prin învârtirea în plan orizontal a vârtejului se ridică *fusul.*

Fusul este de fapt *şurubul* confecționat din lemn de păr fixat la rândul lui cu ajutorul unui dispozitiv dreptunghiular numit popular *gâscă.* Gâsca este la rândul ei fixată cu ajutorul a două cuie din lemn dispuse la cele două capete. Vârtejul, şurubul, gâsca şi grapa cu pietre cu rol de contragreutate pentru şurub reprezintă un capăt al teascului.

Celălalt capăt al teascului este reprezentat de un *stâlp* cioplit în patru fețe ancorat la rândul lui la o adâncime de 2 metri în pământ cu ajutorul pietrelor.

Deci, grapa cu pietre se află la suprafață şi are rol de a ancora vârtejul, iar stâlpul este ancorat în pământ.

Între cele două capete ale teascului se află o grindă de mari dimensiuni confecționată din lemn de stejar, având lungimea de 4,50 m, dispusă orizontal la mijlocul stâlpului vertical şi bifurcată la celălalt capăt fiind dispusă cu bifurcația între vârtej şi şurub. Deoarece această grindă numită popular *crăcană* este de mari dimensiuni pentru a nu bascule la stânga sau la dreapta, este fixată cu ajutorul unui *jug.*

Jugul este un mecanism confecționat dintr-o bucată dreptunghiulară din lemn de stejar dispusă orizontal pe pământ şi care are dispuse perpendicular la capete alte două bucăți din lemn, legate între ele în partea superioară de o altă bucată de lemn.

[32] Cercetare de teren în anul 2013 în Sebeşu de Jos.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În apropierea stâlpului de susţinere vertical, grinda prezintă dispus perpendicular în plan inferior un piston din lemn numit popular popă, care are ataşat la capăt un cilindru din lemn numit popular preoteasă. Lângă stâlp pe pământ se află o instalaţie de formă dreptunghiulară numită popular butuc confecţionat din lemn de stejar, care are dispusă în partea superioară o secţiune dreptunghiulară numită oală.

Mecanismul de acţionare al teascului este următorul: Vârtejul acţionat manual, învârtea fusul (şurubul) care acţiona prin ridicare şi coborâre crăcana. În cadrul procesului de coborâre a crăcanei popa cu preoteasa (pistonul cu capătul cilindric ataşat) acţionează asupra conţinutului oalei. În oală se află îngropată o butie pentru ceară, folosită pentru colectarea produsului finit ceara curată[33].

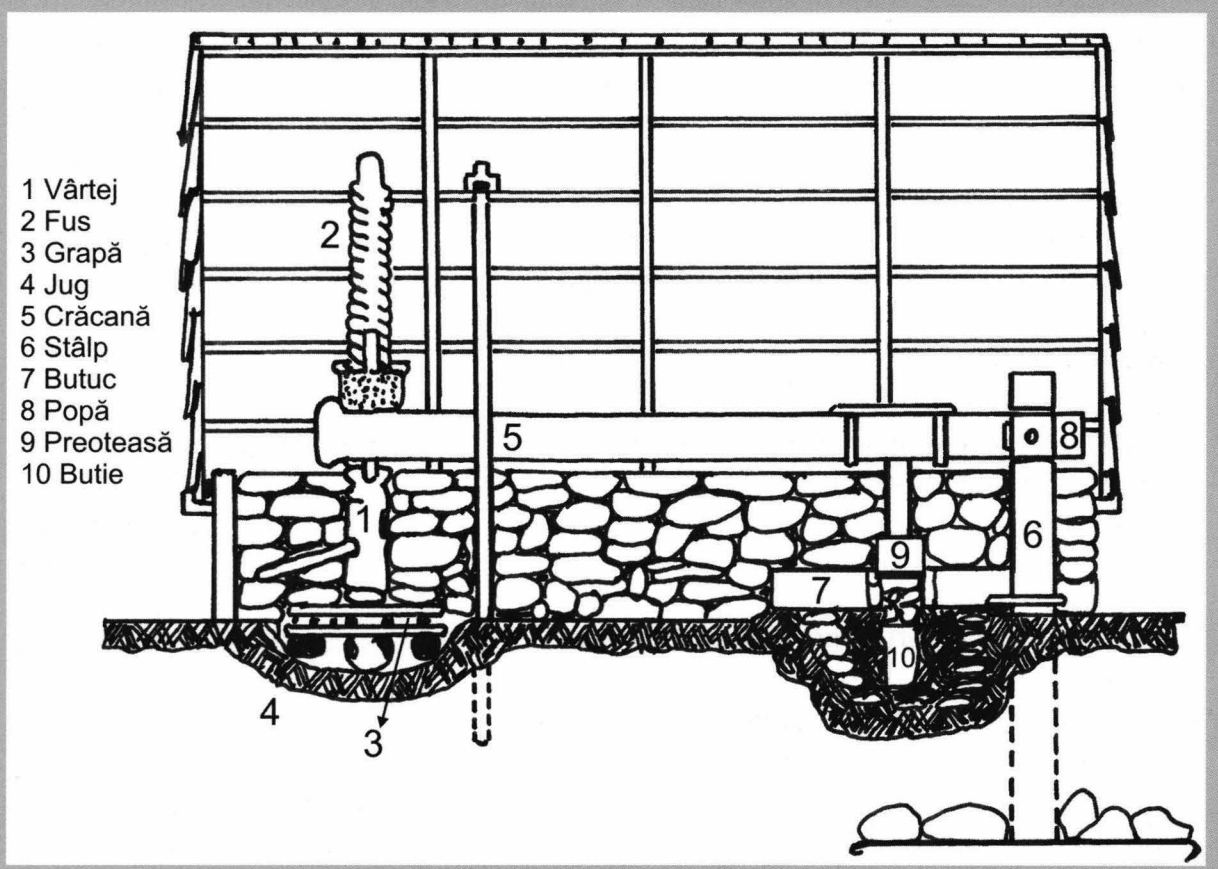


Fig. 1 *Secţiunea transversală a teascului de boştină*

Ca o adaptare tehnologică a acestui tip de mecanism trebuie subliniat faptul că se puteau stoarce şi mai multe produse în acelaşi timp. Astfel teascul de boştină şi ulei este un astfel de tip de instalaţie adaptat stoarcerii a două produse. Această instalaţie nu este din Sebeşu de Jos, ci din localitatea Căpâlnaş, judeţul Arad. Adaptarea tehnologică a instalaţiei constă în faptul că în apropierea stâlpului de susţinere vertical grinda (crăcana) are dispuse perpendicular în plan inferior două pistoane din lemn numite popular popă, care au ataşate fiecare la un capăt câte un cilindru numit popular preoteasă şi două secţiuni dreptunghiulare numite oale. Acest tip de teasc adaptat pentru ulei şi boştină are şi o inscripţie care îi măreşte valoarea patrimonială: Această oloiniţă le-au făcut Dionisie Mikorescu în anul 1854.

[33] Descrierea teascului s-a realizat după schema funcţională din dosarul de monument al teascului de boştină expus în Muzeul în aer liber.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În ceea ce priveşte persistența la ora actuală a unei reprofilări ocupaționale, a boştinarilor sebeşeni un singur boştinar urmaş al familiei de boştinari Mangu, păstrează această ocupație în prezent în localitatea Albina din județul Timiş, acesta deținând şi un teasc de boştină[34].

VI. Concluzii

Întregul proces de transformări structurale care au ca efect final pierderea importanței acestei ocupații în localitate cuprinde trei etape principale:

Prima etapă este etapa de avânt de după anul 1900 şi perioada interbelică când boştinarii formează o nouă localitate şi se împrumută la Banca Albina pentru acest lucru, dar mai ales păstrează rețeaua lor comercială.

A doua etapă este etapa postbelică când se schimbă metodele de colectare a boştinei şi locurile unde aceasta se prelucrează. Este o etapă intermediară în care se manifestă cele mai multe transformări structurale în ceea ce priveşte procesul boştinăritului, dar aceste transformări nu se generalizează.

O a treia etapă este cea de după 1990 când se generalizează toate transformările structurale ale procesului tehnologic şi de colectare a boştinei. Această etapă se prelungeşte şi în prezent până când cel mai probabil boştinăritul va dispărea definitiv ca ocupație tradițională din Sebeşu de Jos.

Concluzia care se impune este aceea că ultimii boştinari sau mai degrabă urmaşi ai lor supraviețuiesc într-un mediu schimbat, în care doar istoria şi memoria socială mai au un cuvânt de spus.

Cercetare de arhivă:

I. Arhiva Ştiințifică a Muzeului ASTRA: Studii de teren referitoare la boştinărit.

1. Dosar nr. 23/1955-1956
2. Dosar nr. 27/1959
3. Dosar nr. 30/1962
4. Raport de cercetare Alexiu Tatu nr. 2475/2000.
5. Turcu Aurora „Ştiri despre hoştinărit în Moldova" 1960

II. Arhivele Naționale Istorice, filiala Sibiu

Fond Banca Albina

1. Registrul nr. 24 anii 1924-1925
2. Registrul nr. 25 anii 1926-1927
3. Registrul nr. 26 anii 1928-1929
4. Registrul nr. 27 anii 1930-1931

BIBLIOGRAFIE:

Ciută, Ion. *Apicultura străveche îndeletnicire românească Referiri speciale la Moldova Evului Mediu*, Bucureşti, Editura Diacon Coresi, 1994.

Iordache, Gheorghe. *Ocupații tradiționale pe teritoriul României*, Vol.II, Studiu etnologic, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1986.

Hoffmann, Herbert. *Mutații în spațiul de activitate al boştinarilor din Sebeşu de Jos*, în *Studii şi comunicări de etnologie,* tomul VII, Bucureşti, Editura Academiei Române,1993.

[34] Informație obținută în cadrul cercetării de teren din anul 2013 în localitate.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Practicile magice în satul din zona Maramureşului istoric. Studiu de caz: meşteroaia

Adrian SCHEIANU*
Liviu VELŢAN**

The belief in and the practice of magic has been present since the dawn of humanity and continues to have an important and medicinal role in many cultures today. Some scholars believe that the nature of witchcraft is a Christian projection.

Maramureş, enclosed by mountains, is a less accessible area, and therefore quite protected from outside influences. Here has existed in popular belief the concept of white sorcery which is considered rather benevolent. This type of benefic magic was accepted by the people and even tolerated or not opposed by the orthodox establishment. However the magic workers were still viewed ambivalently by communities, and were considered as capable of harming as of healing. This is the case of Ana Herbil, regarded by many as the most capable sorceress in this part of Romania who claimed her powers to be emanate from the Devil. In Maramureş as in other parts of Europe the sorceresses were stereotypically women, as in folklore and popular superstition. One of the most obvious characteristic of a witch is to cast a spell that could consists of a set of words, a formula or a verse, a ritual combination or any combination of these. They are also very skilled in using medicinal herbs as parts of traditional healing. From this point of view they acted more as witch doctors who had remedies to protect others against malicious magic, the cause for disease, sickness in animals, bad luck sudden death and other misfortunes, and a mediator between the mundane and spiritual worlds.

Magic workers in all periods of history have sought to tap the mysterious forces of the universe and to utilize these powers to his own purposes – whether for good or evil. Such intentions lie at the very heart of all forms of magic.

Keywords: Maramureş, witchcraft/sorcery, witch doctor, spellcraft, white magic, ambivalence, ritual, Ana Herbil, healing
Cuvinte cheie: Maramureş, vrăjitorie, meşteroaie, vrăji, magie albă, ambivalenţă, ritual, Ana Herbil, vindecare

I. Cadrul general al desfăşurării vrăjitoriei în lumea românească. Clarificări conceptuale ale termenilor.

Credinţa în practicile magice şi vrăjitoreşti se întâlneşte şi în prezent păstrând aceleaşi caracteristici ca ale societăţilor primitive trecute. Diferitele forme de magie au trecut proba timpului, conservând până în contemporaneitate caracteristici uluitor de bine păstrate într-un sistem de credinţe care încă se arată, pentru unii dintre oamenii moderni, viabil în a oferi varii aplicaţii la neliniştile acestora. Fiind interpretată ca o formă primitivă de religie şi ca o pseudoştiinţă încărcată de superstiţie, magia a jucat un rol important în religiile primitive, dar nu este total exclusă în timpurile moderne. Anumite fenomene atribuite magiei, încă neexplicate de ştiinţă, fac parte dintr-o sferă mai restrânsă în directă legătură cu cunoaşterea ezoterică.

Reminiscenţe mitice, credinţe şi superstiţii, derivate din animism, creează cadrul general în care îşi desfăşoară viaţa şi activitatea o vrăjitoare. Această moştenire mitică contribuie la o eficacitate a unor ceremonii rituale, care pot să fie prevalent rele potrivit mentalului arhaic, dar şi bune atunci când forţele vitale magice, spirite sau demoni sunt percepuţi ca având totuşi o semnificaţie pozitivă ca protectori[1].

* muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail:adi4real@yahoo.com
** muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail:veltanliviu@yahoo.com
[1] Drury, Nevill, *Magic and Whichcraft: From shamanism to the technopagans,* Thames and Houston, 2004.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Dintre practicile divinatorii, magia şi vrăjitoria sunt un ansamblu de procedee, formule sau rituri, de obicei ocultate cunoaşterii obişnuite în simboluri specifice, prin care se utilizează forţe misterioase pentru obţinerea unor rezultate contrare celor posibile prin tehnici obişnuite. Acestea formează o dualitate şi nu pot să fie separate din punct de vedere simbolic. Potrivit anumitor concepţii nu creează neapărat o dualitate, ci sunt considerate sinonime din punct de vedere negativ. Această viziune aparţine mai ales religiei oficiale care condamnă vehement practicile magice cărora nu le recunoaşte nici dualitatea, nici sinonimia[2].

Deşi deseori confundate, datorită interferenţelor sau punctelor comune, magia şi vrăjitoria sunt în esenţă distincte. Magia numită, de obicei „magie albă" foloseşte forţele supranaturale în scopuri benefice, prin practici datorate unor cauze naturale, ca urmare a contemplării universului în care pot fi descoperite forţe oculte. În timp ce, magia albă este considerată a fi rezultatul unor puteri mistice înnăscute şi practicate cu mijloace invizibile, vrăjitoria se presupune a avea o intenţie malefică, având aşadar un caracter diferit, prin invocarea demonilor spre a cauza moartea sau nenorocirea unei persoane, provocarea unei calamităţi naturale, un conflict între diferiţi indivizi cu toate că o delimitare totală şi clară între cele două tipuri nu se poate trasa.

Magia în ambele ei forme de manifestare este, în principal, o credinţă adânc grevată pe un fond psihic conform căreia între o divinitate de orice fel ar fi aceasta bună sau rea şi manifestarea voinţei acestei divinităţi, trebuie să se oficializeze ritualuri specifice prin care sunt invocate forţe speciale în vederea schimbării liniei destinului uman sau al sorţii.

Reminiscenţe animiste ale unei forme de magie sau de vrăjitorie sunt prezente în mentalul arhaic al locuitorilor zonelor rurale din întreaga Europă. De fapt, înaintea creştinării Europei, credinţa în Diavol nu are niciun rol, abia după creştinarea Europei se vor naşte stereotipurile legate de vrăjitorie care vor însoţi această practică. Esenţial în practicile vrăjitoreşti era invocarea şi adoraţia Diavolului. În demonologia medievală, Diavolul, principiu al răului absolut, acţionează în baza unui pact încheiat cu practicantul acestei arte negre.

Vrăjitoria este practicată, în special de femei de condiţie socială inferioară şi cu o cultură superficială. Carlo Ginzburg afirmă că vrăjitoria şi-ar avea originile într-un străvechi cult al fertilităţii[3]. Natura feminină este într-o mai mare măsură percepută ca partea sumbră a creaţiei divine, mai apropiată de Diavol, fiind mai mereu asociată cu întunericul şi alte simboluri negative cu aspect înfricoşător.

Intenţiile de a capta forţele misterioase ale universului şi a utiliza aceste puteri în propriul interes, spre a face bine sau rău stau la baza oricăror forme de magie de-a lungul timpului.

În Europa ortodoxă, teologia acordă o atenţie mai redusă Diavolului decât cea catolică[4]. Spre deosebire de Occident în Europa răsăriteană filonul cult este mai slab reprezentat în credinţele populare. Biserica a tolerat masiv practicile magice populare, o parte a acestora desfăşurându-se chiar cu acordul tacit al preoţilor de ţară[5]. Faţă de Occident pentru care maleficiile se desfăşurau aproape exclusiv sau în prezenţa unui vrăjitor, Răsăritul cunoaşte o mai mare liberalizare a practicilor magice. Aici nu avem de-a face cu o vânătoare de vrăjitoare ci cu „angajarea"/colaborarea preotului de către ţăranii care deturnau practici şi interese liturgice în interes personal.

[2] Sandu, Dan, *Vrăjitoria şi practicile magice, forme suspecte de religiozitate*, Facultatea de Teologie Ortodoxă „Dumitru Stăniloaie", Iaşi, 2006; consultare online la http://www.dansandu.ro/pdf/carti/vrajitoria-si-practicile-magice.pdf, accesat în data de 17 August 2013.

[3] Ginzburg, Carlo, *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in sixteenth and seventeenth centuries*, Johne Hopkins University Press, Baltimore, 1983.

[4] Burton, Jeffrey Russel, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Cornell University Press, New York, 1986.

[5] Olteanu, Antoaneta, *Şcoala de solomonie. Divinaţie şi vrăjitorie în context comparat*, Editura Paideia, Bucureşti, 1999, p. 13.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În Răsărit era vorba nu atât de pactele demonice, cât de posedarea unor cunoştinţe malefice, îndreptate împotriva semenilor[6]. Se face pe de o parte, distincţie între vrăjitor şi fermecător, iar pe de altă parte între vrăjitor şi descântător, cu alte cuvinte între magia defensivă şi cea ofensivă[7]. Spaţiul românesc, fără a face referire aici, la confesiunile apusene din Transilvania, unde confruntările cu vrăjitoria s-au desfăşurat pe parcursul evului mediu, deşi ataşat valorilor tradiţionale, dominat de superstiţii, în exerciţii de magie neagră sau albă, era supravegheat de o Ortodoxie mult mai permisivă. Prima atestare a unui caz de vrăjitorie în spaţiul românesc apare relativ târziu, în primii ani ai secolului al XVIII-lea[8]. Nici aici nu a dominat credinţa în sabat şi alte clişee legate de vrăjitorie.

La fel ca în restul Europei, performarea actelor de magie va fi o întreprindere, aproape exclusiv, feminină. În imaginarul colectiv, ilustrat de basmele populare, vrăjitoarea este un exponent al umanului aservit însă demonicului, aceasta apare pe lume datorită unei greşeli, unei inversiuni a ordinii normale şi este asociată cu o femeie bătrână, cu o „babă"[9].

Mai există şi alte aspecte care sunt comune cu spaţiul occidental, precum depărtarea practicanţilor vrăjitoriei de restul oamenilor şi noaptea ca spaţiu temporal preferat al desfăşurări actelor magice[10].

Am adăuga că, indiferent de spaţiul de proveniență universul mintal al oamenilor nu lasă niciun loc conceptului de imposibil şi nici unei distincţii clare între natural şi cea ce numim supranatural.

II. Studiu de caz:
Importanţa *meşteroaiei* în cadrul practicilor magice din satul maramureşan.

Pornind de la citatul unui cunoscut antropolog, etnograf şi mitolog (expert în simbolistica şi interpretarea miturilor) britanic de origine poloneză conform căruia „Nu există popoare, oricât de primitive, lipsite de religie şi magie"[11] vom extrapola această afirmaţie şi în vederea înţelegerii fenomenului magiei şi vrăjitoriei în satul maramureşan (cu predilecţie zona Maramureşului istoric) şi a importanţei unui personaj destul de controversat numit popular *meşteroaia*.

Maramureşul istoric situat la nord de lanţul muntos Gutâi, Ţibleş şi Munţii Rodnei, care formează zona nordică a Carpaţilor Orientali cuprinde aşezări de pe cinci văi afluente ale Tisei şi Izei. Unele dintre cele mai importante localităţi ale acestei zone sunt Mara, Iza, Cosău, Vişeu şi Săpânţă. Spre deosebire de celelalte zone şi subzone ale Maramureşului, această zonă păstrează un conservatorism şi un spirit arhaic care a rezistat prefacerilor înnoitoare ale vremurilor. Această caracteristică se aplică şi păstrării unor elemente de foarte mare vechime şi de o importanţă deosebită în ceea ce priveşte practicile magice şi mai ales rolul vrăjitoarei, *meşteroaie* a satului maramureşan.

Cercetători români şi străini, între care Florica Lorinţ şi Jean Barnabe care au descris practicile vrăjitoreşti din Oltenia, au ajuns la o concluzie cu caracter de generalitate conform căreia apa şi focul sunt cele mai importante elemente în cadrul divinaţiei ţărăneşti din România[12].

[6] *Ibidem*, p. 107.
[7] *Ibidem*, p. 11.
[8] Mazilu, Dan Horia, *Lege şi Fărădelege în Lumea Românească Veche*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 42-43.
[9] Pamfilie, Tudor, *Diavolul învrăjbitor al lumii – după credinţele poporului român*, Editura Paideia, Bucureşti, 2001.
[10] Muchembled, Robert, *O istorie a diavolului*, Editura Cartier, Chişinău, 2002.
[11] Malinowski, Bronislaw, *Magie ştiinţă religie*, traducere de Nora Vasilescu, Editura Moldova, Iaşi, 1993, p. 11.
[12] Dorondel, Ştefan, *Moartea şi apa. Ritualuri funerare, simbolism acvatic şi stuctura lumii de dincolo în imaginarul ţărănesc*, Editura Paideia, Bucureşti, p. 242.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Această afirmație se aplică și în cazul practicilor magice din zona Maramureșului istoric, iar ca elemente cu rol magic se mizează pe acțiunea macului[13], a răsadului de varză, dar și a mătrăgunii[14].

În ceea ce privește magia meteorologică în comuna Mara se întâlnesc elemente prin care se practica chemarea ploii cu ajutorul unei cruci rupte, așezate în albia unei ape curgătoare de către o femeie văduvă și curată „Trebe să ieie crucea o femeie văduvă și curată, nu fiece boboanță", pe când în zona Văilor Vișeului și Marei, bătrânele investite cu puteri magice practică îngroparea pe malul apei a unei păpuși din cârpe sau din pământ confecționată diferit în funcție de localitate[15].

Între practicile de chemare a ploii se uzează în cadrul procesului ritual și de regnul animalier. Astfel, în satele de pe Valea Vișeului un șarpe este omorât apoi spânzurat de un copac pentru producerea ploii „Când nu plouă ne ducem și omorâm on șarpe și îl rădicăm sus p-o creangă. Atunci și plouă"[16].

Însă pe lângă rolul său de factor în cadrul ritualului de magie meteorologică, șarpele este unul dintre cele mai întâlnite și importante simboluri în cadrul culturii populare din Maramureș, cultură care se extinde și în sfera practicilor magice oficiate de către actantele principale *babe-meștere*[17]. Aceste meștere folosesc cu predilecție șarpele preparat magic în cadrul altor metode ale procesului ritual.

Aceste metode implică, deși nu în cadrul Maramureșului istoric, ci în cadrul zonei etnografice a Codrului, utilizarea mărgelei șarpelui cu accepțiunea de *mărjaua zermelui* sau *veriga zermelui* în cadrul procesului ritual al vrăjilor de dragoste, dar care au rol negativ de despărțire a partenerilor, prin utilizarea unor formule specifice. Se mai folosea în cadrul medicinei magice sau pentru practicile magice de tămăduire a vacilor și a oilor stricate de vrăjitoare[18]. Se poate observa utilizarea acestui simbol animalier atât în cadrul practicilor magice protective, cât și distructive.

Basmele reprezintă un domeniu predilect pentru înțelegerea domeniului practicilor magice. Aceste basme care fac referire la simbolistica șarpelui și la transformarea lui umană sau în sens mai larg la noțiunea de vrăjitor oferă o oarecare lămurire asupra acțiunii simbolice a procesului ritual și al rolului actanților procesului magic în cadrul culturii populare din Maramureș[19].

Simbolistica basmului este completată de o baladă sau baladă-colind referitoare la simbolul șarpelui ca și antropofag. Această baladă specifică Maramureșului istoric culeasă din localitatea Săcel, de la informatorul Todosia Tomoioagă, scoate în evidență vechi simboluri totemice (șarpele valorizat ca simbol totemic) dublate de motivul larg răspândit în basme și balade întâlnite și în zona Transilvaniei în care mama își blestemă copilul să fie mâncat de șarpe[20].

În calitate de simbol teriomorf șarpele utilizat pe larg în cadrul magiei populare din Maramureș mizează mai ales pe vechi simboluri care pun în evidență o credință alterată a unor vechi

---

[13] Despre simbolistica macului în cadrul legendelor românești sau străine (în acest caz o legendă din zona de graniță dintre Thailanda și Birmania) face referire Olteanu Antoaneta în *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, Editura Paideia, București, 1998, p. 202-206.

[14] Despre simbolistica mătrăgunii la Bilțiu Pamfil în studiul *Ipostaze și particularități ale cultului mătrăgunii în cultura populară din Maramureș*, în *Studii de etnologie românească* volumul II, Editura Saeculum I.O, București, 2004, p. 73-84.

[15] Bilțiu, Pamfil, Bilțiu, Maria, *Fascinația magiei. Vrăji, farmece, desfaceri din județul Maramureș*, Editura Enesis, Baia Mare, 2001, p. 15.

[16] *Ibidem*, p. 18.

[17] Un studiu extrem de important despre simbolul șarpelui în cadrul culturii populare maramureșene la Bilțiu, Pamfil, *Ipostaze și particularități ale cultului șarpelui în cultura populară maramureșană* studiu apărut în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, Cluj, Editura Todesco, 2003, p. 423-439, dar reluat și în lucrarea *Idem*, *Studii de etnologie românească*, volumul II, Editura SAECULUM I.O, București, 2004, p. 129-141.

[18] *Idem*, *Studii de etnologie românească*, volumul I, Editura SAECULUM I.O, București, 2003, p. 130-132.

[19] De văzut în acest sens basmul despre ciobanul-șarpe și cei trei feciori ai săi în legătură cu metamorfozarea omului în șarpe, dar și basmul despre Vrăjitorul Împăratului, ambele în *Idem*, *Făt-Frumos cel înțelept. O sută de basme, povești, legende, snoave și povestiri din județul Maramureș*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1994, p. 249-252, respectiv p. 352-358.

[20] *Idem*, *Șarpele antropofag, variantă maramureșană, baladă sau balad- colind*, în *Memoria Ethnologica*, nr. 16-17, an V, Baia Mare, iulie-decembrie 2005, p. 1599-1602, studiu disponibil integral online la adresa online http://www.memoria-ethnologica.ro/ro/detalii/sarpele-antropofag-varianta-maramureseana-balada-sau-balada-colind, accesată în data de 17 august 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

mituri despre monştri, mai ales dragoni păzitori de comori. Un rol important capătă şi corespondenţa prin care simbolul şarpelui este asociat cu magia litică (parte a magiei populară prin care este pus în corespondenţă simbolul şarpelui cu simbolul pietrelor preţioase în cadrul mentalităţii populare)[21].

Alte păreri expuse în lucrări etnologice aplecate şi asupra fenomenului vrăjitoriei în lumea rurală, prezintă receptarea socială a vrăjitoarei în funcţie de alte două aspecte semnificative. E vorba despre *relaţia acesteia cu supranaturalul şi competenţele practice de vindecare.* Perspectiva etnologică stipulează ca percepţie generală faptul că vrăjitoarele lumii satului, deşi practică *căderea în transă* ca parte componentă a procesului practic al ceremoniei rituale, se mai întâlnesc şi excepţii. O excepţie este reprezentată de vrăjitoarea Anuţa din localitatea Vadul Izei[22].

Deoarece şi o abordare psihologică are un rol important în cadrul unui studiu antropologic şi etnologic, referitor la practicile magice, trebuie amintit un astfel de studiu aplicat care descrie rolul, raportul cu comunitatea şi metodele practicate de către vrăjitoarea Anuţa[23].

Meşteroaia zonei Maramureşului istoric prin funcţiile ei specifice manifestă o *viziune multi-profesională,* viziune care are rolul de a scoate în evidenţă un amalgam de practici precreştine şi creştine specifice mentalului arhaic.

Complexitatea şi diversitatea termenilor care definesc fenomenul vrăjitoriei în Maramureşul istoric sunt un argument în plus care demonstrează cadrul general în care îşi desfăşoară activitatea, funcţiile şi practicile meşteroaia. Termenii sinonimi care desemnează personajul sunt *deochetoare, deochetoriţă*, adică persoana care nu deoache, ci *dedeoache* sau *dezdeoache*. Verbul a *dedeochea* care desemnează *deochiul* este specific numai Maramureşului. Între alţi termeni folosiţi sunt cel de *descântătoare*. Termenii sinonimi cuvântului sunt *meşteră, meşteritoare şi meşterită* în legătură cu statutul de *babă-meştera, babă-meşteritoare sau babă-meşterită*. Termenul folosit pentru a fermeca este a *înformoca* cu sensul de *înformocare* (vrăjire).

Pentru zona etnografică Oaş, ca şi comparaţie terminologică se foloseşte termenul de *meşteră*, care desemnează actantul magic feminin specializat în toate tipurile de vrăji posibile, adică un fel de *actant magic complet*. Aceasta este vrăjitoarea cu statutul de *meşteroaie*. Trebuie subliniat faptul că această accepţiune care depăşeşte funcţia simplă de vrăjitoare (care de obicei este specializată în ceea ce priveşte o parte a procesului magic-ghicit, desfacere de farmece, dezlegări sau tămăduiri) nu este specifică numai zonei Maramureşului[24].

Sfera de acţiune a meşteroaiei se aplică în anumite aspecte ale practicilor magice cum ar fi, magia meteorologică, dar şi magia casei, familiei şi gospodăriei. În cazul magiei de apărare a casei familiei şi gospodăriei au loc practici de apărare a familiei prin apărarea mirilor cu secure, tămâie şi foc puse la prag (Bodnar Anuţa, 72 ani, Săpânţa) şi apărare a mirilor cu crucea făcută sub prag, colac, jar şi sare (Stan Ileana, 81ani, Săpânţa). Mai au loc ritualuri de apărare contra vietăţilor dăunătoare precum apărarea casei de gângănii cu sare sfinţită, coji de ou şi tămâie. (Bodnar Anuţa, 72 ani, Săpânţa) sau apărarea de gângănii cu tămâie, aghiazmă şi usturoi (Tite Maria, 78 ani, Săpânţa).

Tot în cadrul magiei domestice apar practici de stimulare a bogăţiei, prin stimularea vânzării la târg cu creanga pe care cântă cucul (Stan Ileana, 81 ani, Săpânţa), sau în practici de legare şi dezlegare de căsătorii, folosindu-se mătrăguna. Această plantă are un rol de particularitate în zona Maramureşului istoric deoarece babele-meştere luau mătrăguna ca uzanţă generală în practicile magice, după cum am descris mai sus[25].

[21] *Idem*, *Studii de etnologie românească*, volumul II, p. 132-133.
[22] Dorondel, Ştefan, *op. cit*, p. 242-255.
[23] Liiceanu, Aurora, *Povestea unei vrăjitoare: o abordare antropologică a mentalităţii rurale tradiţionale*, Editura ALL, Bucureşti, 1996.
[24] Toţi aceşti termeni specializaţi sunt analizaţi pe larg pentru zona etnografică Maramureş şi Oaş de către Bălteanu, Valeriu, *Dicţionar de magie populară românească*, Editura Paideia, Bucureşti, 2008.
[25] Bilţiu, Pamfil, *Studii de etnologie românească*, volumul II, p. 73, Cf. Nota de subsol numărul 9.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În ceea ce priveşte apărarea manei animalelor, se practică apărarea laptelui vacilor la sângeorz cu potcoava înfocată şi mesteacăn, apărarea laptelui oilor prin mulgerea pe bani de argint slujiți la paşti sau apărarea manei oilor cu creanga verde şi la fel apărarea laptelui oilor cu crucea pusă în târla stânii (Stan Ileana a Irimii, 81 Săpânța) sau stimularea laptelui oilor şi vacilor cu flori galbene şi apă sfințită (Bodnar Anuța, 72 ani, Săpânța).

Printre cele mai complexe ritualuri se numără „luatul laptelui", laptele constituind alături de miere unul dintre alimentele primordiale, găsit şi în grădina Edenului. Ni se relevă aici un ritual aparte, plin de incantații, precum şi un alt aspect al vrăjitoriei, cel economic, având ca motiv subzistența, nu răzbunarea. Două practici extrem de uzitate erau luatul laptelui la vaci prin crăparea ugerului vacii cu fierul plugului înfocat. (Stan Ileana a Irimii, 77 ani, Săpânța) sau luatul laptelui cu făină şi cu sare la pod (Stan Ileana a Irimii, 81 ani, Săpânța).

De asemenea, stimularea rodului se facea cu pâine şi apş sfințită (Bodnar Anuta, 72 ani, Sapânța) sau prin aruncarea sacului în sus la semanat (Stan Ileana a Irimii, 82 ani, Săpânța)[26].

O altă caracteristică specifică vrăjitoriei pe lângă dimensiunea ei psihologică este cea care ține de o *diluare a semnificației religioase*. Aceasta se manifestă prin faptul că se amestecă practici oculte cu rugăciuni sau însemne creştine (cruce, busuioc, tămâie, lumânări) şi de multe ori se invocă numele Mântuitorului sau al Maicii Domnului. Din acest motiv, vrăjitoarele care se autodefinesc ca practicante ale magiei albe utilizează şi obiectele religioase[27]. Descântecele nu sunt, prin urmare, neapărat considerate ca fiind împotriva religiei creştine, ele invocă de multe ori divinitatea, multe practici magice au fost substituite treptat cu cele religioase, ca rezultat al încreştinării.

În acest caz al diluării semnificației religioase apare distincția între farmece şi vrăji, o distincție legată în mod direct de *calitatea intenției* actantului principal în cadrul procesului ritual. Astfel, farmecele pot să fie *benefice şi malefice*, pe când vrăjile *numai malefice*. Aceasta este doar o perspectivă care împarte pe *vrăjitori* şi *fermecători* în două categorii distincte, dar care pot fi şi complementare, după calitatea intenției[28].

Aceste principii se aplică şi în cazul meşteroaiei. Vrăjile sau farmecele practicate de către aceasta şi care corespund ariei diferitelor tipuri de practici magice utilizează cruce, tămâie, secure, usturoi, mac, mătrăgună, sare sfințită, coajă de ou etc. Diluarea semnificației religioase este mai mult decât revelatoare fiind ilustrată prin toate aceste obiecte şi plante magice cu rol în ritualul practicat[29].

Magia şi vrăjitoria sunt strâns legate şi de cunoaşterea proprietăților ierburilor şi utlizarea lor. Profesiunea de vindecătoare, de „doftoroaie" o făceau suspectă, pe o cunoscătoare a medicinii tradiționale, de operații vrăjitoreşti, atunci când îşi alegea ierburile medicinale. În privința prezenței ierburilor de leac, acestea sunt obiecte cu rol tămăduitor pentru diverse boli fiind folosite şi pentru descântece, dezlegări ale *făcăturilor* strigoaicelor sau ale *ielelor*. Aceste plante cu rol tămăduitor sau malefic sunt macul, răsadul de varză şi mătrăguna. Tot ca parte componentă a ritualului, ierburile de leac sunt socotite ca benefice în anumite tipuri de farmece, mai ales farmecele de dragoste având drept

[26] Descrierea ritualului magic pentru localitatea Săpânța, precum şi numele informatorilor în Bilțiu, Pamfil; Bilțiu, Maria, *op. cit.*, la vrăjile, farmecele sau desfacerile cu numerele 39, 48, 51, 63, 64, 98, 134, 147, 151, 156, 164, 172, 177, 183, 194, 199, 303, 350, 400, 405, 416, 417, 423, 525.

[27] Sandu, Dan, *op. cit.*, p. 5.

[28] Anumiți folcloriști precum Artur Gorovei cad în capcana de a considera vrăjile şi farmecele acelaşi lucru. Cercetări ulterioare care definesc termenii procesului practicilor magice contrazic acest punct de vedere. O abordare care delimitează sfera de acțiune, dar şi rolul practic şi simbolic al fiecărui *actant magic* (vrăjitoarea e doar un actant magic în cadrul acestei clasificări) în cadrul mentalității populare împărțindu-i în categorii precum moaşa, magicianul, vraciul, şamanul, vrăjitorul, fermecătorul şi descântătorul vezi la Olteanu, Antoaneta, *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, Editura Paideia, Bucureşti, 1997, p. 62-80.

[29] Despre simbolistica plantelor şi a obiectelor magice în cadrul procesului ritual de văzut *Ibidem*, p. 187-239.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

scop potenţarea iubirii, captarea atenţiei viitorilor peţitori, anihilarea unor potenţiali rivali, femeile constituind clienţii predilecţi ai practicilor magice.

Pe lângă aceste lucruri vrăjitoarea capătă un rol deosebit şi în ceea ce priveşte protecţia pe care o oferă contra diverselor boli, între care cea mai importantă este ciuma. Această maladie extrem de dură care făcea ravagii în lumea tradiţională europeană şi românească, este atestată şi în cadrul folclorului maramureşan, fiind imaginată sub formă antropomorfizată. Efectul unor vrăji, de protecţie contra ciumei era o completare a unei impresionante colecţii de practici magice, extrem de diverse[30]. Aceste tipuri de vrăji sunt vrăji protective la adresa diverselor boli la care sunt supuşi oamenii[31], în credinţa populară maladiile putând fi rezultatul unor acţiuni ale magiei malefice.

Meşteroaiele protejau şi împotriva spiritelor malefice, precum Marţolea şi Fata Pădurii, foarte prezente în folclorul maramureşan[32].

Exercitarea practicilor vrăjitoreşti a presupus dintotdeauna şi existenţa unui inventar de obiecte miraculoase. În Maramureş, se preferă să se utilizeze pentru farmece mare parte a invetarului domestic[33]. Astfel, diverselor artefacte magice le sunt preferate un arsenal casnic din care pot face parte vârtelniţa, secera etc. Pentru a avea efectul scontat toate acestea sunt supuse unui tratament ritualic. Aceste unelte nu puteau fi manipulate de neiniţiaţi, fără a le face rău.

Meşteroaia este un personaj înconjurat de o aură de mister a cărei sferă de acţiune oscilează permanent între bine şi rău. Memoria socială a reţinut numele Anei Herbil, din Vadul Izei, drept cea mai cunoscută vrăjitoare a acelor locuri. Herbeloaia, cum era numită de localnici, este şi cazul cel mai cercetat de meşteroaie, de către etnologi şi specialişti din alte domenii. Personaj ambivalent, era considerată ca făcând parte dintre cei care „lucră cu dracu", deşi practicile ei puteau aduce bine, sănătate şi prosperitate. Ea însăşi îşi atribuia puteri diavoleşti când afirma că fusese înzestrată cu calităţi ce proveneau de la o forţă ocultă şi că acţionează în conspiraţie cu aceasta. Martorii spun că atunci când a murit, în anul 1980, un şarpe ar fi păzit sicriul şi apoi a însoţit-o în mormânt, şarpele fiind asociat în folclor cu Diavolul[34].

Deşi reprezenta un sistem în care nu avea acces oricine, Herbeloaia era destul de generoasă cu dezvăluirea secretelor sale, ea iniţiind în tainele meşteşugului şi alte femei, ceea ce ne demonstrează că există o îndătinare, iar practicantele nu sunt predestinate pentru a urma această cale, calităţiile de vrăjitor nefiind primite la naştere. În Vadu Izei şi în localităţile învecinate vrăjurile şi descântecele acesteia erau accesibile localnicilor ele circulând ca orice specie folclorică.

Herbeloaia şi-a câştigat faima, în special, datorită farmecelor de dragoste publicul ei fiind constituit, aproape în exclusivitate, din femei. Acţiona şi împotriva bolilor produse de farmece cum ar fi „aruncătura" şi „făcătura". În vremurile recente era renumerată în bani pentru ritualurile făcute.

În satul de baştină şi în localităţile din jur amintirea Anei Herbil şi a măiestriei artei sale se păstrează încă vie. Aura de mister care înconjoară acest personaj nu implică neapărat o receptare socială negativă. Această receptare socială a vrăjitoarei devine negativă sau pozitivă în funcţie de sfera de acţiune magică a acesteia.

Cazul Herbeloaiei se constituie în, probabil, cel mai cunoscut model de meşteroaie ilustrând întreaga gamă de caracteristici care au fost atribuite acestui tip de actant magic. Meşteroaia, veritabil mediator între lumea palpabilă şi cea invizibilă, încă continuă să ocupe un loc aparte în imaginarul popular al comunităţilor din Maramureş şi zonele limitrofe.

[30] Bilţiu, Pamfil, *Studii de etnologie românească*, volumul I, p. 305-314.
[31] *Idem*, *Studii de etnologie românească*, volumul II, p. 177-180.
[32] Dumitru, Maria Luiza, *Sacrul monstruos – mitologie, mitistorie, folclor românesc*, Editura Paideia, Bucureşti, 2007, p. 249-255.
[33] Olteanu, Antoaneta, *Şcoala de solomonie. Divinaţie şi vrăjitorie în context comparat*, Editura Paideia, Bucureşti, 1999, p. 506.
[34] Bilţiu, Pamfil, *Ana Herbil sau vrăjitoarea fără asemănare*, în *Transilvania*, nr. 8-9, Sibiu, 2006, p. 81.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

BIBLIOGRAFIE:

Bălteanu, Valeriu. *Dicționar de magie populară românească*, Editura Paideia, București, 2008.

Bilțiu, Pamfil. *Făt-Frumos cel înțelept. O sută de basme, povești, legende, snoave și povestiri din județul Maramureș*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1994.

Idem. *Ipostaze și particularități ale cultului șarpelui în cultura populară maramureșană*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, Cluj, Editura Todesco, 2003, p. 423-439.

Idem. *Studii de etnologie românească*, volumul I, Editura SAECULUM I.O, București, 2003.

Idem. *Studii de etnologie românească*, volumul II, Editura SAECULUM I.O, București, 2004.

Idem. *Șarpele antropofag, variantă maramureșană, baladă sau balad- colind*, în *Memoria Ethnologica*, nr. 16-17, an V, Baia Mare, iulie-decembrie 2005, p. 1599-1602; online la adresa http://www.memoria-ethnologica.ro/ro/detalii/sarpele-antropofag-varianta-maramureseana-balada-sau-balada-colind.

Idem. *Ana Herbil sau vrăjitoarea fără asemănare*, în *Transilvania*, nr. 8-9, Sibiu, 2006, p. 78-81.

Bilțiu, Pamfil; Bilțiu, Maria. *Fascinația magiei. Vrăji, farmece, desfaceri din județul Maramureș*, Editura Enesis, Baia Mare, 2001.

Burton, Jeffrey Russel. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Cornell University Press, New York, 1986.

Dorondel, Ștefan. *Moartea și apa. Ritualuri funerare, simbolism acvatic și stuctura lumii de dincolo în imaginarul țărănesc*, Editura Paideia, București, 2008.

Drury, Nevill. *Magic and Whichcraft: From shamanism to the technopagans*, Thames and Houston, 2004.

Dumitru, Maria Luiza. *Sacrul monstruos – mitologie, mitistorie, folclor românesc*, Editura Paideia, București, 2007.

Ginzburg, Carlo. *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in sixteenth and seventeenth centuries*, Johne Hopkins University Press, Baltimore, 1983.

Liiceanu, Aurora. *Povestea unei vrăjitoare: o abordare antropologică a mentalității rurale tradiționale*, Editura ALL, București, 1996.

Malinowski, Bronislaw. *Magie știință religie*, traducere de Nora Vasilescu, Editura Moldova, Iași, 1993.

Mazilu, Dan Horia. *Lege și Fărădelege în Lumea Românească Veche*, Editura Polirom, Iași, 2006.

Muchembled, Robert. *O istorie a diavolului*, Editura Cartier, Chișinău, 2002.

Olteanu, Antoaneta.*Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, Editura Paideia, București, 1997.

Eadem. *Școala de solomonie. Divinație și vrăjitorie în context comparat*, Editura Paideia, București, 1999.

Pamfilie, Tudor. *Diavolul învrăjbitor al lumii – după credințele poporului român*, Editura Paideia, București, 2001.

Sandu, Dan. *Vrăjitoria și practicile magice, forme suspecte de religiozitate*, Facultatea de Teologie Ortodoxă "Dumitru Stăniloaie", Iași, 2006; online la http://www.dansandu.ro/pdf/carti/vrajitoria-si-practicile-magice.pdf, accesat în data de 17 august 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Publicațiile Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului

Delia VOINA*

Les publications à caractères ethno-muséographiques représentent une des formes et moyens principaux pour promouvoir l'ethnologie, discipline qui est aujourd'hui en plein et continu développement. Déjà dans les années 1960, quand à Dumbrava, on posait les premières fondations du Musée des Techniques Populaires, il est apparu nécessaire d'avoir des publications dont les pages valoriseront les résultats obtenus par le collectif de spécialités du musée. Au long du temps, dans ces pages ont été édités: les étapes du développement du musée de Sibiu (des premiers projets réalisés par l'Association ASTRA pour fonder et organiser à Sibiu, un musée des roumains de Transylvanie jusqu'à la structure actuelle du complexe constitué du Musée de la Civilisation Populaire traditionnelle ASTRA, du musée de la Civilisation Transylvaine ASTRA, du Musée d'Ethnographie Universelle „Franz Binder", du Musée d'Ethnographie et Arts Populaires Sas „Emil Sigerus"), des résultats des recherches sur le terrain effectuées dans différents villages roumains par les chercheurs et muséographes, des travaux dans lesquels la civilisation traditionnelle est traitée de multiples perspectives: documentaire, scientifique, au niveau musical, artistique, touristique et même politique. Nous rappelons parmi les titres les plus importants: Le Guide du Musée de Techniques Populaires, Le musée au caractère ethnographique et sociologique de Roumanie, Les études et communications de l'histoire de la civilisation populaire de Roumanie, Cibinium.

Mots-clé: musée en plein air, guide des musées, revues de muséologie, la culture traditionelle
Cuvinte cheie: muzeu în aer liber, ghid al muzeului, reviste de muzeologie, cultură tradițională

Publicațiile cu caracter etnomuzeografic reprezintă una dintre formele şi căile principale de promovare ale etnologiei, disciplină aflată, astăzi, în plină şi continuă dezvoltare. Încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, multe articole, studii şi lucrări în volume speciale au văzut lumina tiparului sub forma unor monografii, ghiduri, albume sau volume tematice. Încă din anii '60, când în Dumbrava Sibiului se puneau primele pietre la temelia Muzeului Tehnicii Populare, s-a simțit nevoia editării unor publicații în paginile cărora să fie valorificate rezultatele obținute de colectivul de specialitate al tânărului muzeu.

Începând din anul 1956, Muzeul Brukenthal din Sibiu[1] a editat o serie de Studii şi Comunicări în care au fost incluse, alături de studii de arheologie, istorie, artă plastică, ştiințe naturale şi lucrări de etnografie şi artă populară, lucrări ce au adus o contribuție importantă la cunoaşterea unor probleme din acest domeniu, atunci la început de drum[2]. Pentru popularizarea colecțiilor muzeului, tot mai numeroase de la an la an, s-au editat albume-ghid de prezentare a bogatului şi valorosului patrimoniu gestionat de Muzeul Brukenthal.

* muzeograf, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail:delia.voina@muzeulastra.com.

[1] În 1950, la „cererea" conducerii Muzeului *Asociațiunii* ASTREI, colecțiile acestuia sunt repartizate Muzeului Brukenthal, secțiilor istorie, artă, ştiințe naturale, dar cea mai mare parte din ele, rămân în afara acestora, având un inconfundabil caracter etnografic. Cornel Irimie înființează, în anul 1956, pe seama colecțiilor ASTRA *Secția de etnografie şi artă populară* a Muzeului Brukenthal.

[2] Dintre cele şase volume consacrate problemelor de etnografie şi artă populară amintim: Cornel Irimie, *Pivele şi vâltorile din Mărginimea Sibiului şi de pe Valea Sebeşului*, Studii şi Comunicări, nr. 2, 1956, 110 pag. şi il, Herbert Hoffmann, *Din istoria şi tehnica artei ceramice săseşti din sudul Transilvaniei,* Studii şi Comunicări, nr. 3, 1956, 48 pag. şi il, Iulius Bielz, *Manufacturile de ceramică fină din Transilvania,* Studii şi Comunicări, nr. 4, 1956, 121 pag. şi il, Cornel Irimie, Herbert Hoffmann, *Ceramica din Săsciori*, Studii şi Comunicări, nr. 8, 1958, 68 pag. şi il.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Astfel, în anul 1957 apărea *Muzeul Brukenthal. Secția de artă populară*, o prezentare a expoziției deschise de către colectivul secției de etnografie la primul nivel al Palatului Brukenthal, text reluat și în următoarele ghiduri ale muzeului, tipărite în anii 1971 și 1977. În 1966 apărea *Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului*. Acest prim pliant-ghid de prezentare a sectorului în aer liber avea 24 de pagini și ilustrații ale celor mai importante monumente aduse în muzeu până la acea dată[3]. Pentru publicarea unui catalog-ghid a muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului, mult mai bine documentat decât cel anterior (1966), s-au făcut demersuri necesare încă din anul 1972. Atunci, Cornel Irimie (îndrumător științific) și Ricarda Terschak (grafică) și-au asumat responsabilitatea pentru apariția acestei publicații. Anul 1974 a însemnat încheierea operațiunilor de predare la tipar a ghidului fiind executate toate lucrările de corectură a textelor, ilustrare, stilizare a traducerilor, revizii în tipografie și bun de tipar.

Beneficiind de numeroase documente iconografice (fotografii alb-negru și schițe grafice), *Ghidul Muzeului Tehnicii Populare* se deschide cu un text introductiv semnat de Cornel Irimie - la acea dată director al Muzeului Brukenthal - în care se prezintă un scurt istoric al dezvoltării muzeului, criteriile și principiile științifice care au stat la baza organizării și prezentării expoziției în aer liber din Dumbrava Sibiului. Fiecare monument este însoțit de un text explicativ ce evidențiază localitatea de proveniență a monumentului, anul construcției, anul reconstrucției în muzeu, caracteristicile zonei din care provine, descrierea părților componente ale gospodăriei, detalii ale decorului și arhitecturii. Prezentarea și descrierea monumentelor existente la data respectivă în muzeu au fost realizate de un colectiv de specialitate format din: Corneliu Bucur (13 monumente), Liviu David (2 monumente), Ștefan Palada (14 monumente), Constantin Popa (5 monumente), Hedwig Ruşdea (24 monumente), Mihai Sofronie (15 monumente), Raymonde Wiener (8 monumente)[4]. Desenele obiectelor care constituie inventarul specific fiecărei unități, releveele monumentelor și fotografiile erau semnate de: Richard Gündisch, Mircea Iuga, Cornel Neagu, Dieter Neun, Vlad Petcu, Hedwig Ruşdea, Ricarda Terschak, Fritzgerd Weinrich. Acest ghid a fost completat cu o bibliografie selectivă, semnată de Olga Ivanovici-Mărginean (peste 70 titluri lucrări de referință), un glosar de termeni speciali în legătură cu tehnica populară, elaborat de Marcela Necula și colectivul de redactare a textelor, cu planul grafic al muzeului. Ulterior, acest ghid al Muzeului Tehnicii Populare, apărut în limbile română și germană, se va întregi prin ediții apărute în 1984, 1995, 2007[5], cu prezentarea noilor unități și instalații tehnice populare aduse din diferite zone ale țării și reconstruite în muzeul sibian.

În anul 1971 a apărut *Muzee cu caracter etnografic-sociologic din România/Museums of Ethnographic-Sociological Nature in Romania* (Sibiu, 1971, 180 pag. și il.), lucrare elaborată de către Muzeul Brukenthal în colaborare cu Academia de Științe Sociale și Politice a R.S. România, Consiliul Culturii și Educației Sociale. Publicația prezintă cu precădere studii privind importanța și rolul muzeelor în aer liber în cadrul cărora se realizează cercetări interdisciplinare ce au ca rezultat ample lucrări-sinteză de artă populară: Nicolae Ungureanu, *Principii și țeluri în organizarea muzeelor cu caracter sociologic și etnografic din România*, Radu Florescu, *Muzee ale satului – realizări, preocupări, proiecte*, Paul Petrescu, *Muzee ale tehnicilor de producție – ocupații și meșteșuguri*, Nicolae Ungureanu și Cornel Irimie, *Conservări in situ*. Mai menționăm și articolele în care se pune accentul pe preocupările și proiectele celor mai reprezentative muzee în aer liber din România:

[3] Ghidul apărea în același an cu *Moara cu dube din satul Fânațe, raionul Beiuș, reg. Crișana*, (Sibiu, 1966, 19 pag. și il.), publicație din seria *Monumente de cultură în Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului. Ghidul Muzeului Tehnicii Populare*, Sibiu, 1974, 202 pag. și il.

[4] Cf. cu descrierea din ghid.

[5] ***, *Ghidul Muzeului Tehnicii Populare*, Sibiu, 1986, 250 p., ***, *Civilizație milenară românească în Muzeul ASTRA: ghidul muzeului în aer liber*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 1995, 322 p., Corneliu Bucur, *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA" (Dumbrava Sibiului). Catalog*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2007, 448 p.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Gheorghe Focșa, *Muzeul satului din București*, Valer Butură, *Muzeul etnografic al Transilvaniei*, Cornel Irimie, *Muzeul meșteșugurilor și tehnicilor populare din Dumbrava Sibiului*, Boris Zderciuc, *Un muzeu în aer liber, zonal, Muzeul Branului*, Boris Zderciuc și Vasile Novac, *Muzeul viticulturii și pomiculturii din Goleşti-Argeș*. Având la bază un bogat material documentar *Muzee cu caracter etnografic-sociologic din România/Museums of Ethnographic-Sociological Nature in Romania* își propunea să contribuie la popularizarea și cunoașterea, la nivel științific, a muzeelor etnografice organizate în aer liber, să evidențieze importanța lor în cercetarea, salvarea, conservarea celor mai valoroase dovezi ale culturii materiale și spirituale din România.

Studii și comunicări de istorie a civilizației populare din România[6] vedeau lumina tiparului în anul 1981. Cele două volume curpind studiile susținute în 29-30 martie 1979 la Colocviul național interdisciplinar de istorie a civilizației populare din România, având ca temă *Vechime și unitate, continuiate și originalitate în istoria civilizației populare din România.* Inițiativa unei asemena dezbateri interdisciplinare de către Muzeul Tehncii Populare își găsea explicația în colecția de monumente și instalații, unelte, mijloace de transport și produse meșteșugărești, precum și în arhiva documentară constituită. Toate acestea au deschis interesul în cadrul disciplinelor social-istorice și tehnice, promovând ideea colaborării informației științifice interdisciplinare din muzeele de arheologie, istorie, istoria tehnicii și etnografie, în scopul valorificării expoziționale a patrimoniului științific și instrumental. Întrucât sunt mai puțin cunoscute, redăm în cele ce urmează cuprinsul celor două volume:

volumul I: Secțiunea I: Civilizația populară din România. Concept, metodologie, izvoare de cercetare: Ștefan Pascu, *Civilizația populară românească - Civilizație integrală*, Cornel Irimie, Corneliu Bucur, *Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului - muzeu al istoriei civilizației populare din România*, Corneliu Bucur, *Etnografie și arheologie, etnologie și istorie. Interferențe în cercetarea interdisciplinară a civilizației populare românești*, Radu Florescu, *Importanța izoarelor arheologice pentru cercetarea istoriei tehnicii vechi*, I. I. Rusu, *Continuitatea așezărilor și ocupațiilor, exprimată în terminologia românească*, Ștefan Olteanu, *Reflectarea istoriei gândirii și creației tehnico-științifice a poporului român, în documentele noastre medievale*, Marian Stroia, *Caracterul unitar al civilizației populare românești, în relatările călătorilor străini*, Corneliu Bucur, *Izvoarele etnografice și integrarea lor în cercetarea interdisciplinară a istoriei civilizației populare românești*, Tiberiu Graur, *Considerații privind metodologia unei sistemice a creației tehnice populare*, Corneliu Broche, *Contribuția cartografiei la reprezentarea fenomene lor etnografice*; **Secțiunea II:** Unitate și diversitate tipologică în domeniul ocupațiilor agro-alimentare: Nicolae Dunăre, *Procesul arhaic de diferențiere ocupațională pe teritoriul României*, Gheorghe Iordache, *Ponderea sistemelor românești de agricultură în diferitele epoci istorice*, Melania Ostap, *Contribuții la cunoașterea grădinăritului în Moldova*, Constantin Popa, *Tipologia uneltelor de arat din colecțiile Muzeului Tehnicii Populare*, Dan Munteanu, *Ostiile, străvechi unelte de pescuit pe teritoriul României, încercare de clasificare tipologică*, Georgeta Stoica, *Instalații pentru coptul pâinii în România*, Ion Vlăduțiu, *Din tradiția tehnicii alimentare la români*, Ofelia Văduva, *Băuturi tradiționale. Tehnici de preparare și funcții sociale*; **Secțiunea III:** Procese, procedee, tehnici și instrumentar tradițional în prelucrarea fibrelor textile, a pieilor și blănurilor: Marin Nica, *Date despre descoperirea celei mai vechi țesături de pe teritoriul României, efectuată la Sucidava-Celei, din perioada de trecere de la neolitic la epoca bronzului (1750-2150 î.e.n.)*, Emilia Pavel, *Contribuții la studiul țesăturilor populare. Scoarțe moldovenești*, Elena Maxim, *Evoluția contemporană a tehnicilor și uneltelor folosite în executarea țesăturilor de interior, în zona Târgului Neamț*, Virginia Teodorescu, *Sistemul tradițional de cultură a*

[6] ***, *Studii și comunicări de istorie a civilizației populare din România,* Sibiu, 1981, vol. I: 266 p, vol. II: 254 p.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

viermilor de mătase, într-o localitate sătească: Croici - com. Mătăsari (jud. Gorj), Victoria Semendeaev, *Practici tradiționale din sericultură (comuna Siseşti, jud. Mehedinți)*, Germina Comănici, *Contribuții privind cercetarea portului popular din zona Târgului Neamț. Materiale de lucru, tehnici de execuție*, Elena Florescu, *Contribuții la cunoaşterea cojocăritului din zona Neamț*; **Secțiunea IV:** Procese, procedee, tehnici şi instrumentar tradițional în prelucrarea cornului, argilei şi pietrei: Vasile Palade, *Centrul meşteşugăresc de prelucrare a cornului de cerb de la Bârlad-Valea Seacă, datând din secolul al IV-lea e.n.*, Adrian Silvan Ionescu, *Tehnici şi esoterică la cărnurile de praf de puşcă*, Eugen Comşa, *Considerații cu privire la cuptoarele de olar din epoca neolitică, de pe teritoriul României*, Sever Dumitraşcu, *Două centre de prelucrat ceramica în Crişana: Biharea (jud. Bihor) şi Medieşul Aurit (jud. Satu Mare)*, Maria Comşa, *Cuptoare de ars oale din secolele VI-V1I, descoperite la Radovanu-Ilfov*, Narcisa Ucă, *Tipologia cuptoarelor de ars oale, ilustrată în Muzeul Tehnicii Populare, din Dumbrava Sibiului*, Horst Klusch, *Considerații critice pe marginea necesității respectării tehnologiei tradiționale, în producerea ceramicii populare*, Alexandru Andronic, *Cuptoare de ars piatră pentru var, în prima jumătate a secolului al V-lea, de la Vaslui*;
volumul al II-lea: Secțiunea V: Procese, procedee, tehnici şi instalații în metalurgia şi mineritul popular: Mircea Rusu, *Rolul funcțional şi tipologia uneltelor din epoca bronzului şi Hallstatt*, Ioan Mitrea, *Dovezi arheologice privind prelucrarea metalelor în secolele VI-IX, în regiunea subcarpatică a Moldovei*, Ioan Emil Emandi, *Cercetări privind uneltele de tăiat de pe teritoriul României, în perioada secolelor IX-XVII*, Ioachim Lazăr, *Contribuții hunedorene la dezvoltarea tehnicii mineritului şi prelucrării metalului în secolul al XVIII-lea*; **Secțiunea VI:** Unitate şi diversitate tipologică în domeniul instalațiilor de industrie populară, alimentară şi textilă: Corneliu Bucur, *Conceptele de unealtă şi instalație în civilizația populară,* Nicolae Herțuche, *O moară neolitică descoperită la Medgidia*, Ghenuța Coman, *Un nou tip de râşniță folosită de geți, descoperită în județul Vaslui*, Corneliu Bucur, *Procese, procedee şi instalații cu tracțiune animală de obținere şi prelucrare a cerealelor, de pe teritoriul României*, Herbert Hoffmann, *Moara plutitoare. Contribuții la studiul dezvoltării, răspândirii unui mecanism complex de prelucrat cereale*, I. Gugiuman, *Potențialul energetic al vânturilor din România. Utilizare în trecut şi astăzi*, Gheorghe Aldea, *Învălitul sumanilor sau „a da la cote sumanul", tehnică arhaică, de prelucrare a țesăturilor de lână, în Moldova*, Dragoş Cusiac, *Pivele de bătut sumane, instalații tradiționale cu largă răspândire în Bucovina*, Ioan Prahoveanu, Dan Dorin Ovidiu, *Instalațiile de tehnică țărănească din zona Bran (secolele XVI-XIX)*, Simion Lăzăreanu, *Contribuții la cunoaşterea instalațiilor hidraulice țărăneşti din zona Câmpulungului Moldovenesc*, Ştefan Palada, *Instalații pentru fasonat lemnul din Muzeul Tehnicii Populare,* Hedwig Ruşdea, *Procesul de dezintegrare din viața satului contemporan, a instalațiilor de industrie țărănească. Studiu efectuat în comuna Podeni, jud. Mehedinți*, Mihai Dăncuş, *Prezența instalațiilor hidraulice țărăneşti în satul contemporan şi modurile de dezintegrare sau de integrare, ale acestora, în viața modernă*, Iulian Popescu, *Mecanisme ingenioase, folosite de-a lungul timpului, în tehnica populară românească*, Nicolae Diaconescu, *Exponate de tehnică populară folosite în minerit, prezente la Muzeul tehnic „Prof ing. D. Leonida"*; **Secțiunea VII:** Transporturi tradiționale: Marcela Bratiloveanu-Popilian, *Transporturile tradiționale în județul Alba*, Valerie Deleanu, *Structura şi tehnologia mijloacelor de transport populare, folosite la Mohu, județul Sibiu*, Bozsitz Gh. Bela, *Contribuții la cunoaşterea mijloacelor de transport minier, la începutul secolului al XVI-lea, în Transilvania*; **Secțiunea VIII:** Sisteme, procedee şi soluții tehnice în domeniul construcțiilor şi al arhitecturii: Constantin Ittu, *Sisteme defensive în arhitectura militară dacică. Tehnici de construcție*, Paul Petrescu, *Materiale şi tehnici de construcție în Dobrogea*, Cornel Taloş, *Tehnica îmbinării lemnului în construcțiile populare. Arhitectură, mobilier, instalații*, Ioan Godea, *Materiale şi tehnici de construcții la bisericile de lemn, monumente de arhitectură populară din Țara Crişurilor*, Gabriela

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Mocanu, *Elemente arhaice în arhitectura locuinței la Câmpul lui Neag*, Cristian Brăcăcescu, *Arhitectura populară bucureșteană. Sisteme constructive, tehnologii, material.*

Volumelor prezentate în rândurile de mai sus și editate sub îngrijirea Muzeului Brukenthal li se adaugă *Cibinium. Studii și materiale privind Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului*, publicație care făcea cunoscută experiența colectivului de muzeografi sibieni pe toate planurile activităților cu specific muzeal: concepția, metodologia și tehnica organizării muzeelor în aer liber, evidența, depozitarea și conservarea patrimoniului cultural, relația cu publicul vizitator. *Cibinium* a fost parte integrantă din istoria Muzeului Tehnicii Populare, asociindu-se, până în anul 1990, cu acesta.

Tipărită la Intreprinderea Poligrafică Sibiu, publicația a apărut începând cu anul 1966, în condiții grafice foarte bune. Se dorea, inițial, ca *Cibinium* să apară în fiecare an, dar acest lucru nu a fost posibil datorită întârzierilor cauzate de dificultățile legate de traducerea și stilizarea textelor în română și germană, alegerii ilustrației, dar și datorită programului de tipărituri extrem de încărcat al Întreprinderii Poligrafice. Colectivul de redacție nu este menționat decât începând cu numărul 1974-1978, când sunt amintiți: Cornel Irimie, Corneliu Bucur, Cornelia Lupea, Constantin Popa, Hedwig Ruşdea, Raymonde Wiener. Alături de cercetătorii sibieni, la ținuta științifică a acestui periodic au contribuit și etnografi din țară prin studiile lor valoroase de etnografie și artă populară. Menționăm aici doar pe: Traian Herseni, Georgeta Stoica, Marcela Focșa, Ion Chelcea ș.a. Volumele sunt bogat ilustrate cu materiale grafice și fotografii alb-negru, care completează fondul informativ al lucrărilor.

Primul volum *Cibinium 1966* (Sibiu, 1966, 147 pag. și il.) se deschide cu câteva studii de etnografie și artă populară de orientare generală: proiectul general al muzeului (Cornel Irimie, *Muzeul Tehnicii Populare. Actualități, concepții, profil tematic și plan de organizare*), proiectul de organizare expozițională (Paul Niedermaier), proiectul de organizare a sectoarelor tematice, cel al prelucrării pieilor și fibrelor (Raymonde Wiener) și criterii care au stat la baza selectării monumentelor pentru muzeele în aer liber (Boris Zderciuc). Urmează expunerea celor mai importante meșteșuguri, unelte și instalații tehnice populare: teascuri de ulei (Herbert Hoffmann), teascuri de vin (Nicolae Al. Mironescu, Paul Petrescu), mori de vânt (Hedwig Ruşdea). Au mai semnat studii și Raymonde Wiener (despre prelucrarea pieilor, fibrelor animale și vegetale), Mihai Sofronie și Ștefan Palada (despre prelucrarea tradițională a aurului), Tancred Bănățeanu (despre prelucrarea ceramicii). Acest prim volum se încheie cu prezentarea muzeului în aer liber din Hagen-Germania, iar anii premergători înființării muzeului din Dumbrava Sibiului au fost evocați de Olga Ivanovici-Mărginean în cronica anilor 1956-1966.

Volumul secund, *Cibinium 1967-1968* (Sibiu, [1968], 536 pag. și il.) continuă publicarea unor studii dedicate tehnicii populare la români. Importanța acestor probleme o relevă convingător Cornel Irimie în studiul său introductiv *Cercetări etnografice privind istoria tehnicii populare la români*. Același autor, în *Anchetă statistică în legătură cu rețeaua de instalații tehnice populare acționate de apă pe teritoriul României* face o clasificare a instalațiilor în cadrul genurilor de instalații țărănești. Un număr mare de studii din volum urmăresc aspecte în domeniile morăritului (Corneliu Bucur, Anca Ciobanu-Stahl, Vasile Cărăbiș, Monica Budiș și Petre Idu, Herbert Hoffmann) și viticulturii (Paul Petrescu și Nicolae Al. Mironescu). Alte studii despre meșteșuguri populare au fost scrise de: Constantin C. Giurescu (exploatarea petrolului și a *cerii de pământ*), Corneliu Bucur, Tereza Mozes (ceramică populară), Marcela Focșa (prelucrarea lânii), Georgeta Stoica (prelucrarea părului de capră), Tancred Bănățeanu (meșteșugul și arta lădarilor), Raymonde Wiener (prelucrarea osului). Ultimele articole sunt dedicate unor întâlniri pe plan internațional (Cornel Irimie, *Conferința de lucru a muzeelor etnografice în aer liber ținută la Brienz-Elveția, în luna septembrie 1967*), evocarea primei expoziții etnografice românești în aer liber din 1905 (Mihai Sofronie) ca și a unor note de călătorie în muzee în aer liber din Anglia și Germania (Paul Niedermaier). Cronica anilor 1966-1967 (Olga Ivanovici-Mărginean) încheie și acest volum.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Cel de-al treilea volum, *Cibinium 1969-1973* (Sibiu, 1974, 320 pag. şi il.) are structura tematică a volumelor anterioare: un prim grupaj cu materiale privind profilul muzeului (Cornel Irimie, *Profilul tematic complex şi problematica interdisciplinară a Muzeului meşteşugurilor şi tehnicii populare*), importanţa şi activitatea Consiliului Ştiinţific (Constantin Popa). Al doilea grup, substanţial şi variat tematic, prezintă rezultatele cercetărilor de teren privind: pescuitul (Lelia Rădulescu, Liviu David), agricultura, morăritul (Olivia Lungescu şi Ioan Godea), piuăritul (Raymonde Wiener), uleitul (Anton Badea), prelucrarea lânii (Marcela Focşa), a papurei (Ion Chelcea) şi a lemnului (Georgeta Stoica). Olga Ivanovici-Mărginean încheie volumul cu o bibliografie de specialitate despre ocupaţiile, meşteşugurile şi industriile populare din România.

Cibinium 1974-1978 (Sibiu, 1979, 434 pag. şi il.), al patrulea tom, debutează cu prezentarea *Muzeului Tehnicii Populare la 10 ani (1967-1977),* semnată de Cornel Irimie şi Corneliu Bucur. Se relua în discuţie proiectul de realizare arhitectonică, peisagistică şi funcţională a muzeului (Paul Niedermaier) aflat la aniversarea unui deceniu de activitate. Se continua, totodată, seria studiilor pe tema meşteşugurilor şi industriilor populare (Corneliu Bucur, Hedwig Ruşdea, Melania Ostap, Virginia Teodorescu), a mijloacelor de transport (Valer Deleanu), a metodelor de conservare specifice muzeelor etnografice în aer liber (Corneliu Bucşa şi Ioan Budileanu). În acest volum se inaugura seria materialelor muzeotehnice, prezentându-se experienţa acumulată de personalul de specialitate din muzeu: muzeografi, arhitecţi şi restauratori - privind *dosarul de monument*, modalitatea reconstrucţiei monumentelor transferate în muzeul din Dumbrava Sibiului (Corneliu Bucur şi Cornel Neagu). Ca şi volumele editate anterior şi acest număr se încheie cu prezentarea unui nou muzeu în aer liber european (Szentendre-Ungaria), cronica activităţilor de cercetare şi organizare muzeală consemnată de Olga Ivanovici-Mărginean şi o bibliografie selectivă despre sistemul ocupaţional tradiţional.

La douăzeci de ani de la începerea organizării muzeului (1963) apărea *Cibinium 1979-1983* (Sibiu, 1984, 430 pag. şi il.). Se continuau studile de tipul articolului-sinteză cu subiect etnografic: despre boştinărit (Cornel Irimie şi Herbert Hoffmann), despre evoluţia morii de mână din neolitic şi până la data apariţiei articolului (Corneliu Bucur). În partea a doua a volumului sunt prezentate materiale despre păstorit (Constantin Popa), industria casnică textilă din diferite regiuni ale României (Raymonde Wiener, Virginia Teodorescu), olărit (Narcisa Ucă), pescuit (Anca Fleşeru), dar şi despre organizarea unor sectoare şi grupe tematice din Muzeul Tehnicii Populare (Dan Munteanu, Ştefan Palada). Pentru a se păstra tipicul tomurilor anterioare, în încheiere, se făcea o prezentare a muzeelor în aer liber de la Bokrijk (Belgia) şi Ballenberg (Elveţia).

Libertatea dobândită după anul 1989 a oferit posibilitatea unor noi perspective în ceea ce priveşte deschiderea, conţinutul şi colaboratorii publicaţiei *Cibinium*.

În 2000 a fost tipărit *Cibinium 1990-2000. Studii şi cercetări privind politica reformei în etnomuzeologia românească: contribuţia Muzeului ASTRA* (Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 364 pag. şi il.). Acest volum, editat după o lungă perioadă de absenţă, este dedicat în totalitate muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului. Studiile şi articolele publicate abordează atât probleme din domeniile profilului publicaţiei, cât şi de cercetare interdisciplinară, aducând contribuţii de valoare integreate în circuitul ştiinţific naţional şi internaţional. Primul capitol cuprinde articole privind evoluţia muzeului: analizarea concepţiei orientării cercetării ştiinţifice şi selecţionării, achiziţiei, transferului şi reconstrucţiei monumentelor; concepţia nouă de ilustrare a celor mai ample procese din istoria civilizaţiei românilor (păstoritul, morăritul şi mijloacele de transport); patrimoniul arhitectural şi etnografic-obiectual din Transilvania; completarea structurii tematice a muzeului cu două noi sectoare (monumente de utilitate publică şi al sculpturii monumentale). Articolele prezentate în al doilea capitol tratează experienţa Muzeului ASTRA privind revitalizarea şi transmiterea noilor generaţii, a unui patrimoniu cultural vivant (prin *Academia Artelor Tradiţionale din România, Olimpiada*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

„Meşteşugurilor artistice tradiţionale", Asociaţia Creatorilor Populari din România, Galeriile de Artă Populară). Tot aici sunt tratate şi reconstituirea obiceiurilor tradiţionale în muzeu şi recuperarea conştiinţei propriei identităţi culturale comunitar-săteşti de către locuitorii satelor ce au consimţit la translatarea propriului patrimoniu în muzeu. Cel de-al treilea grupaj de materiale prezintă activitatea Laboratorului Zonal de Restaurare-Conservare, de la materialul generic (concepţie generală, structura pe domenii şi specializări), la cele ce prezintă atelierele de restaurare pe genuri. Cel de-al patrulea capitol este reprezentat de Studioul ASTRA Film, urmat de cele destinate marketingului cultural şi a investigării socio-culturale a publicului vizitator; informatizarea patrimoniului. Sunt curpinse şi articole apărute în publicaţii din străinătate cu referire le muzeul în aer liber, un caleidoscop de impresii culese din presă şi cartea de onoare a muzeului şi o bibliografie a ultimilor zece ani, cu privire specială la Muzeul ASTRA şi etnomuzeologia românească.

Tomul VII al publicaţiei, *Cibinium 2001-2005. Identitate şi globalizare în secolul XX. Cercetare şi reprezentare muzeală* (Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2006, 470 pag. ISSN 1842-0249) prezintă lucrările susţinute în luna decembrie a anului 2005 cu prilejul sesiunii ştiinţifice dedicate aniversării Centenarului Muzeului ASTRA. Se evidenţiază experienţa colectivului de cercetători şi muzeografi sibieni, dar şi a colaboratorilor Complexului Naţional Muzeal ASTRA, pe toate planurile activităţilor cu specific muzeal: concepţie tematică, metodologie şi tehnica organizării muzeelor în aer liber, evidenţa, depozitarea, conservarea şi restaurarea patrimoniului cultural, relaţia muzeu-public vizitator. Publicaţia debutează cu saluturile rostite de prof. dr. Corneliu Bucur, dr. Virgil Nițulescu, prof. dr. Ilie Moise (care au elogiat rolul pe care Muzeul ASTRA l-a avut în cei 100 de ani de existenţă pentru etnomuzeologia naţională, cu referire la programul *Tezaure Umane Vii* şi la publicaţiile editate de muzeu) şi dr. Valer Pop (salut din partea colegilor de la Muzeul Judeţean Mureş). Lucrările prezentate în cadrul sesiunii au fost structurare pe secţiuni tematice, astfel: I. *Rolul patrimoniului cultural naţional în definirea identităţii etno-culturale, în context european şi universal*, cu referire la problema fundamentară a ştiinţei şi etnomuzeologiei româneşti, prezervarea patrimoniului etnografic, patrimoniu digital, amenajarea adăposturilor pastorale ţărăneşti, cercetări în satele depopulate din sud-estul Transilvaniei, organizarea interiorului tradiţional, cămaşa femeiască din colecţia Muzeului ASTRA, ceramica de Horezu, programul *Tezaure Umane Vii*. Între semnatarii articolelor amintim pe Corneliu Bucur, Steluţa Pârâu, Irina Oberlander-Târnoveanu, Corina Mihăescu, Augustin Goia, Ligia Fulga, Valer Pop, Aurelia Diaconescu, Aurelia Cosma, Mirela Lebu, Elena Găvan, Ada Maria Popa, Maria Borzan, Mirela Creţu, Adina Vărgatu, Raluca Andrei, Gabriel Bucurstan; II. *Multiculturalitate – coordonată esenţială a culturii şi civilizaţiei europene*, cu referire la românii din sudul Transilvaniei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Ana Grama), implicarea instituţiilor muzeistice în cercetarea problematicii multiculturalităţii (Daniela Bălu, Viorel Ciubotă), târguri anuale în Sibiu (Claudia Urduzia), colecţia de cahle a Muzeului de Etnografie şi Artă Populară Săsească „Emil Sigerus" (Karla Roşca, Karoly Szoks Fülöp), icoana pe sticlă, oglindă a multiculturalităţii transilvane (Aurel Dragne), mănăstiri franciscane din judeţul Hunedoara (Cristina Ploscă), altarele poliptice din bisericile evanghelice transilvănene, secolele XV-XVI (Simona Malearov); III. *Patrimoniul Tehnic – indice şi martor esenţial al progresului cultural-istoric*, cu referire la articole ce au în prim-plan rezultatele cercetărilor întreprinse în perioada 2001-2005 de muzeografi şi cercetători din muzeele în aer liber: *Reprezentarea „Complexelor de industrii populare" în Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA* (Corneliu Bucur), *Patrimoniul tehnic al Muzeului Naţional al Agriculturii* (Răzvan Ciucă şi Aurel Strâmbeanu), *Colecţia de mijloace de transport şi reprezentarea acesteia într-un pavilion specializat din Muzeul în aer liber* (Valer Deleanu), *Inventică şi creativitate tehnologică în practicarea industriilor populare (judeţul Caraş-Severin)* (Mircea Tăban), *Construcţii pastorale din piatră din zona alpină – Vârciorova* (Marius Gherghel), *Studiul complexelor de instalaţii hidraulice din*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

localitatea Rebrişoara, judeţul Bistriţa-Năsăud (Remus Iancu), *Piuăritul în Mărginimea Sibiului. Perspectivă evolutiv-tipologică. Reprezentare muzeală* (Marius Streza), *Instalaţiile hidraulice ale Răşinarilor* (Mihaela Văcariu); IV. *Conservarea şi restaurarea patrimoniului cultural*, cu referire la activitatea de conservare-restaurare a patrimoniului muzeal, metode şi produse noi utilizate în acest domeniu, colaborarea muzeu-universitate (secţia de conservare-restaurare). Au susţinut în cadrul acestei secţiuni intervenţii: Maria Cristina Timar (despre restaurarea mobilei la Universitatea „Transilvania" din Braşov), Mariana Prună, Octavia Zeleniuc, Livia Bucşa, Ileana Chirtea, Valeriu Olaru (despre activitatea Laboratorului de restaurare-conservare a Muzeului ASTRA în perioada 1905-2005), Octavian Ciocşan, Florin Rogneanu, Doina Bogdea, Valentina Iasinschi, Silviu Ciocşan (despre lucrările de conservare-restaurare necesare pentru strămutarea Bisericii din Dretea, judeţul Cluj), Marta Guttmann (despre Centrul de pregătire al conservatorilor şi restauratorilor), Rodica Dinulescu şi Iulia Teodorescu (despre conservarea obiectelor textile cu valoare de patrimoniu expuse în locaţii neconvenţionale), Iov Tolomei (despre conservarea şi expunerea monoxilei de pe râul Siret). Volumul se încheie cu o bibliografie selectivă de specialitate realizată de Daniela Muntean şi date despre autorii prezenţi cu articole în paginile publicaţiei.

Cel de al VIII-lea tom, *Cibinium 2006-2008* (partea I, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2008, 248 p.) se deschide cu o serie de articole semnate de acad. Paul Niedermaier (*Începuturile Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului. Amintiri*), Ana Grama (*Andrei Şaguna, serbările populare şi începuturile etnomuzeografiei româneşti, 1852-1862*), Corneliu Ioan Bucur (*Semnificaţiile multiple ale unei aniversări. Cum a apărut Muzeul Tehnicii Populare şi ce a devenit Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţioanle „ASTRA" după 45 de ani*), Valeriu Olaru (*Conservarea şi restaurarea patrimonului Muzeului „ASTRA", program strategic în ultimii 45 de ani*), Corneliu Ioan Bucur, Mirela Creţu (*25 de ani de la iniţierea Programului „Tezaure umane vii". Muzeul „ASTRA" şi trăirea întru tradiţie*), Maria Bozan (*Cincisprezece ani de acţiune culturală la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu*), Corneliu Ioan Bucur (*Cronica unor premii naţionale şi internaţionale obţinute de cel mai titrat muzeu din România, Muzeul ASTRA*). Lucrările volumului au fost structurate pe patru capitole distincte: I. *Patrimoniul civilizaţiei tradiţionale*: cu referire la următoarele teme privind Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului: *Perspectivele finalizării organizării expoziţionale a Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului în anii 2006-2010* (Corneliu Ioan Bucur), *O expoziţie retrospectivă. La 45 de ani de la întemeierea Muzeului Tehnicii Populare* (Corneliu Ioan Bucur), *Organizarea grupei „Vânătoare tradiţională". Capcanele în Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA"* (Ciprian Anghel Ştefan, Marc Jura), *Finalizarea grupei păstoritului tradiţional din Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA"* (Marc Jura, Ciprian Anghel Ştefan), *Finalizarea grupelor tematice ale viticulturii şi pomiculturii în Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA". Gospodăriile din Vlădeşti - judeţul Vâlcea şi Bălăneşti - judeţul Gorj* (Corneliu Ioan Bucur, Ciprian Anghel Ştefan), *Finalizarea grupei olăritului în Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA": reconstrucţia gospodăriei-atelier de olar din Găleşoaia, judeţul Gorj* (Marius Gherghel), *Industria casnică textilă – reprezentată în Muzeul în aer liber prin gospodăriile din Lisa, judeţul Braşov şi Tilişca, judeţul Sibiu* (Corneliu Ioan Bucur, Isabella Nimirceag), *Finalizarea organizării grupei de industrii textile hidraulice. Reconstrucţia Complexului de industrii textile din Gura Râului (judeţul Sibiu) şi a Complexului de industrii hidraulice de la Rebrişoara, judeţul Bistriţa-Năsăud* (Marius-Florin Streza, Ştefan Păucean), *Extragerea şi prelucrarea chihlimbarului de Buzău. Gospodăria-atelier de prelucrare a chihlimbarului din Colţi, judeţul Buzău – premieră în muzeele etnografice în aer liber din România* (Marius-Florin Streza), *Morile cu „alvan" de pe Someşul Inferior. Moara cu „alvan" din Ciocmani, judeţul Sălaj* (Remus Iancu, Marius-Florin Streza, Ştefan Păucean), *Pavilionul de prezentare a mijloacelor de transport tradiţionale* (Valer Deleanu), *Muzeul „ASTRA" -*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Universul copiilor (programe şi strategii de educaţie naţională şi integrare europeană, de la cea mai fragedă vârstă) (Corneliu Ioan Bucur), *Elemente ale spiritualităţii româneşti în spaţiul Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA" din Sibiu* (Ionuţ Lăpădat, Ciprian Anghel Ştefan); II. *Patrimoniu cultural imaterial*: prezentarea manifestărilor cuprinse în programul *Tezaure Umane Vii*: Corneliu Ioan Bucur, *Academia Artelor Tradiţionale din România o adevărată provocare universală pentru cultura secolului XXI. „Academia satului", Academia valorilor superlative ale culturii orale*; Ada Maria Popa, *Academia Artelor Tradiţionale din România: un proiect între ideal, deziderat şi recunoaştere oficială. Academia Artelor Tradiţionale din România, elogiu adus frumuseţii simplităţii*; Dana Botoroagă, *Olimpiada Naţională „Meşeşuguri artistice tradiţionale" o certitudine privind viitorul artei populare din România*, Ioana Luca, *Turism şi artă populară*, Simona Ghiorghieş, *Atelierele şcoală de artă populară – un nou produs cultural oferit de Complexul Naţional Muzeal „ASTRA" Sibiu*; III. *Cercetări etnografice*: prezentarea rezultatelor cercetărilor întreprinse de muzeografii sibieni în colecţiile proprii, dar şi pe teren în perioada 2006-2008: Valer Deleanu, *Programul Patrimoniul cultural din sudul Transilvaniei*, Karla Roşca, Camelia Ştefan, *Pe Valea Hârtibaciului, în căutarea tradiţiei*, Mihaela Văcariu, *Alimentaţia tradiţională în comuna Răşinari. Reprezentare expoziţională în cadrul gospodăriilor transferate în Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA"*, Corneliu Ioan Bucur, Olga Popa, *Tipologia cuptoarelor de ars vase ilustrată în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului*, Ştefan Păucean, *Consideraţii istorice asupra morilor plutitoare de pe cursul Someşului. Moara din Lucăceşti, judeţul Maramureş - studiu de caz*, George Tomegea, *Bâtele ciobăneşti din colecţia Muzeului „ASTRA"*, Olimpia Coman-Sipeanu, *A crea şi a păstra frumosul. Dialog cu Maria Poienaru din Laz, judeţul Alba*, Alexandra Gruian, *Studiu asupra aruncătorului de suliţă din colecţia Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder"*, Valer Deleanu, *Muzeul „ASTRA" şi colaborarea cu Ecomuzeul Regional Sibiu*; IV. *Proiecte culturale*: capitol destinat prezentării celor 12 proiecte culturale întocmite de Muzeului ASTRA pentru Europa (Corneliu Ioan Bucur) şi *Valorificarea oportunităţii reprezentate de finanţările internaţionale în domeniul culturii - o prioritate pentru Complexul Naţional Muzeal „ASTRA"* (Adriana Avram).

Partea a II-a (*Cibinium 2006-2008,* partea a II-a, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009, 350 p.), realizată aproape în întregime de specialiştii muzeului, urmăreşte, pas cu pas, principalele momente legate de evoluţia şi organizarea Muzeului ASTRA între anii 2006-2008. Publicaţia debutează cu *Întâlnirii Forumului European al Muzeelor*, articol semnat de Ovidiu Baron. Lucrările volumului au fost structurate pe şapte capitole astfel: 1. *Expoziţii temporare* (printre autorii articolelor amintim pe: Valeriu Olaru, Camelia Ştefan, Karla Roşca, Corneliu Bucur, Ada Maria Popa, Irmgard Sedler, Ionuţ Lăpădat, Maria Bozan, Carmina Maior); 2. *Patrimoniul cultural imaterial* (prezentări semnate de Corneliu Bucur, Mihaela Arsenie Andre, Mirela Creţu, Dana Botoroagă, Ioana Luca şi Simona Ghiorghieş a programului *Tezaure Umane Vii* desfăşurat de Complexul Naţional Muzeal „ASTRA" în perioada 2006-2008); 3. *Marketing – Educaţie – Mediatizare - Turism cultural* (o serie de articole referitoare la valorificarea patrimoniului muzeal prin strategii moderne de marketing – Ovidiu Baron, Adriana Capotă, Iuliana Silea –, prezentarea programului de pedagogie muzeală – Emanuela Cîmpean – şi importanţa ecoturismului cultural – Raluca Iliuţ, Dana Botoroagă); 4. *Informatizarea patrimoniului şi imaginii muzeului*; 5. *Conservarea şi restaurarea patrimoniului cultural naţional în anii 2006-2008* (o serie de treisprezece articole cu privire la problematica restaurării şi conservării obiectelor etnografice gestionate în colecţiile muzeului (textile, ceramică, piele, obiecte de cult, obiecte din lemn), având ca autori pe: Silviu Octavian Ciocşan, Cornelia Kertesz, Vasilica Izdrailă, Sorin Fogarascher, Cristina Dăneasă, Florenţa Moga, Ruxandra Ioana Moga, Alina Geanina Ionesu, Mirel Bucur, Marta Guttmann, Iulia Teodorescu, Andrea Bernath, Gabriela Negoescu, Ileana Chirtea); 6. *Studioul „ASTRA Film"* (articole semnate de Dumitru Budrala, Adina Vărgatu, Csilla Kato despre filmul documentar şi

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

reprezentarea realităților antropologice cu ajutorul mijloacelor vizuale); 7. *Publicațiile științifice și de valorificare ale Muzeului „ASTRA"* (ample prezentări ale publicațiilor editate în cadrul Editurii „ASTRA Museum" precum și a bibliotecii de specialitatea a Muzeului ASTRA). Volumul se încheie cu un indice general al volumelor Cibinium, perioada 1966-2008.

Din 2009, reputația științifică a colaboratorilor revistei *Cibinium*, calitatea studiilor publicate și varietatea domeniilor abordate au fost factori care au asigurat prestigiu publicației, ajuns periodic căutat atât în țară, cât și în străinătate. Începând cu tomul 2009-2010 *Cibinium*[7] are un nou colectiv de redacție format din: Paul Niedermaier, Ilie Moise, Valeriu Olaru, Ovidiu Baron, Maria Bozan, Mirela Crețu, Valer Deleanu. Periodicul abordează, în principal, subiecte legate de cercetarea etnografică, studiile din acest grupaj fiind structurate în trei categorii: *Cultura materială*, *Cultura spirituală* și *Colecții muzeale*. Încă de la început se remarcă problematica celor mai recente transferuri și reconstrucții de monumente în Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA, valorificând cercetări de teren desfășurate în ultimii ani, cu scopul unei reprezentări cât mai fidele a valorilor civilizației tradiționale din diverse zone ale țării (Marius Streza, Adrian Alexe). Șantierele de reconstrucție a monumentelor transferate în muzeul în aer liber oferă posibilitatea redescoperirii unor tehnici de lucru sau a unor meșteșuguri astăzi dispărute. Valer Deleanu ne prezintă aspecte dintr-o mai amplă cercetare asupra mijloacelor de transport tradiționale, studiind transporturile în funcție de criterii esențiale precum sursele de energie naturale, de mediul de locuire rural agricol sau de poverile specifice unor necesități determinate de organizarea ocupațional-gospodărească. Alte studii și articole au ca subiect teme variate, precum obiceiurile culinare, bisericile de lemn, portul tradițional, pictura pe sticlă, aspecte legate de colecțiile muzeale și multe altele. Un capitol de mare interes în acest tom din *Cibinium* este cel al conservării și restaurării patrimoniului național. În deschidere Valeriu Ion Olaru prezintă aspecte ale dezvoltării, conservării și restaurării patrimoniului Muzeului ASTRA, oprindu-se asupra proiectului *Conservarea și restaurarea patrimoniului Muzeului în aer liber din Dumbrava Sibiului*, finanțat prin Mecanismul Financiar al Spațiului Economic European ale cărui rezultate sunt finalizarea *Centrului ASTRA pentru Patrimoniu*, reconstruirea și restaurarea a numeroase gospodării tradiționale. În ultima parte a publicației găsim un grupaj de recenzii și trimiteri bibliografice.

Cibinium 2011 (Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2011, 350 p.) marchează în acest tom, printr-un capitol special (*ASTRA 150 de ani de la înființare*), aniversarea celor 150 de ani de la întemeierea Asociațiunii Transilvane pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român ASTRA la Sibiu. Importanța cunoașterii și prezentării unor momente din istoria *Asociațiunii* este un modest omagiu pentru înaintași, dar și o provocare prin noile modalități de cercetare a vastului material documentar pe care îl oferă încă ASTRA. Printre semnatarii studiilor amintim pe prof. univ. dr. Dumitru Acu, Valeriu Ion Olaru, Octavian Bologa, dr. Pamfil Matei, Mihai Sofronie, Radu Vancu, prof. univ. dr. Elena Macavei, Delia Voina, dr. Ovidiu Baron.

Păstrând tipicul volumelor anterioare *Cibinium 2011* este structurat în cinci capitole mari, astfel: II. *Cultură materială / patrimoniu material*: Ciprian Ștefan, *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA în 2011*; Marius-Florin Streza, *Finalizarea organizării grupei de industrii textile hidraulice din cadrul Muzeului Civilizației Populare Tradiționale ASTRA Sibiu*; Constantin Popa, *Aspecte ale civilizației populare tradiționale în sate de pe Valea Carasului, Județul Constanța*; Valerie Deleanu, *Care tradiționale în Țara Oltului*; Mihaela Gherghel, *Prepararea pâinii în Mărginimea Sibiului: Rășinari, Gura Râului, Orlat*; Elena Găvan, *Tradiții textile pe valea Hârtibaciului, Alțâna, județul Sibiu. Studiu de caz*; Camelia Ștefan, *Textile decorative din colecția Muzeului de Etnografie Săsească „Emil Sigerus"*; III. *Cultură imaterială / Patrimoniu imaterial*: Elena Găvan, *Fenomenul de*

[7] ***, *Cibinium 2009-2010*, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2010, 350 p.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

salvgardare a vechilor meşteşuguri. Olimpiada Națională „Meşteşuguri artistice tradiționale". Reflecții; dr. Elena Băjenaru, *Icoana pe sticlă din Țara Făgăraşului şi sursele de inspirație. Evangheliile şi Legendele Apocrife*; IV. *Muzeologie / Muzeografie*: Carmina Maior, *Discurs expozițional: „O carte de poveşti, o jucărie, albumul cu fotografii: copilărie"*; Karla Roşca, *Expoziția Ceramica din Transilvania. Secolele XVII-XXI*; Camelia Ştefan, Simona Malearov, *Expoziții temporare ale Muzeului de Etnografie şi Artă Populară Săsească „Emil Sigerus" din anul 2011*; dr. Imgard Sedler, *Wohnkultur und bemalte wohneinrichtungen im ländlichen Südsiebenbürgen (I)*; Raluca Buşie, *Fotografii din Altaiul siberian şi Kamchatka la Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder"*; Maria Bozan, *Lectura expunerii muzeale: strategii textuale*; V. *Conservarea şi restaurarea patrimoniului*: Gheorghe Faraon, *Conservarea şi depozitarea colecției de icoane pe sticlă a Muzeului Țării Făgăraşului „Valer Literat"*; Florența Moga, *Restaurarea unui pieptar oltenesc din colecția Muzeului Olteniei – Craiova*; Vasilica Izdrailă, Cornelia Kertesz, *Restaurarea unor căițe săseşti*. Periodicul se încheie cu recenzii şi prezentări de carte din domeniul etnografiei apărute în țară şi în cadrul Editurii „ASTRA Museum", precum şi cu aniversări şi comemorări ale unor muzeografi şi specialişti care au lucrat la Muzeul Tehnicii Populare.

Cibinium 2012 (Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2012, 300 p.) promovează publicarea de studii şi comunicări, recenzii şi prezentări de carte axate pe subiecte din domeniile: etnografie, etnologie, antropologie, muzeologie, conservarea şi restaurarea patrimoniului cultural. Primul capitol, dedicat culturii materiale reuneşte următoarele studii: *Digitizarea în slujba patrimoniului muzeal. Baza de date online a colecțiilor Muzeului de Etnografie Universală „Franz Binder" din Sibiu* (Maria Bozan, Gabriela Călin-Mihălțian, Marius Suciu, Simona Moroni, Benedetta Orlando), *Muzeul prin fereastra calculatorului* (Marius Suciu), *Centrul de pictură pe sticlă Şcheii Braşovului ilustrat în colecția Muzeului ASTRA, Sibiu* (Olimpia Coman-Sipeanu), *Căruțe tradiționale din Țara Oltului* (Valerie Deleanu), *Aspecte de morbiditate, profilaxie medicală şi mortalitate în Transilvania rurală interbelică. Studiu de caz asupra publicațiilor medicale ale ASTREI* (Lucian Nicolae Robu), *Folclor identitar în cultura carpatică. Culegeri din satul Vidacut (județul Harghita). Restituiri din Arhive* (Dorel Marc), *Stâna. Revista „Uniunii Oierilor" din România* (Carmina Maior), *Din istoria şi tradițiile cortorarilor din sudul Transilvaniei* (Oana Burcea), *Frumoasa Lumii, Viteaza Lumii sau tărâmul de dincolo de nori* (Alexandra Gruian), *Biserici de lemn din județul Sibiu. Mărturii ale civilizației lemnului. Circuit turistic religios* (Raluca Iliuț), *Contribuții la istoria construcției bisericilor din Turnu Roşu (Porceşti) şi Boița* (Mihai Georgiță), *Notația tradițională a muzicii folclorice din perspectiva istorică* (Lucian Emil Roşca), *Un program internațional în Complexul Național Muzeal ASTRA. Noaptea Europeană a Muzeelor 2012. Muzeele într-o lume în mişcare. Provocări noi. Inspirații noi* (Liliana Oprescu, Raluca Andrei). În capitolul al doilea, *Restaurarea patrimoniului național*, sunt prezentate studii privind metode şi tehnici moderne de restaurare a patrimoniului aplicate în domeniul, semnate de Adrian Rauca (*Ruina Bisericii Evanghelice din Jelna. Probleme de prezentare estetică ale unor fragmente de pictură Affresco*), Ana-Irina Motronea (*Degradări ale operelor de artă cauzate de factorul uman. Icoana împărătească pe suport de lemn „Sf. Ioan Botezătorul"*), Dana Lăzureanu (*Studiul tehnicii şi materialelor constitutive ale icoanelor pe sticlă şi lemn din colecția Complexului Național Muzeal ASTRA*), Vasilica Izdrailă, Cornelia Kertesz, Iulia Teodorescu, Daniela Lăzureanu, Ileana Chirtea (*Investigarea şi restaurarea unui veşmânt preoțesc*), Gabriela Negoescu (*Simbolistica ornamentici mobilierului pictat din spațiul transilvănean*), Anca Pripon (*Restaurarea lăzii de zestre din colecția Complexului Național Muzeal ASTRA Sibiu. Problematica repictărilor*), Florența Moga (*Metode şi tehnici de restaurare a unui chimir*). Volumul se încheie cu capitol dedicat aniversărilor – comemorărilor, precum şi cu o serie de recenzii şi prezentări ale unor publicații recent tipărite.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

De-a lungul timpului *Cibinium* a prezentat numeroase studii pregătitoare pentru sintezele realizate, ulterior, de cercetătorii şi muzeografii instituţiei, prin intermediul Editurii „ASTRA Museum". Enumerăm doar câteva dintre acestea:

- Ciprian Ştefan, *Arhitectura tradiţională în Muzeul ASTRA*, 2012, 100 p. [ISBN 978-973-8993-70-9]
- Valerie Deleanu, *Mijloace de transport populare din România,* 2011, 318 p. [ISBN 978-973-8993-69-3]
- Constantin Popa, *Răşinari. Pădurile comunale. Implicaţiile exploatărilor asupra civilizaţiei tradiţionale săteşti,* 2010, 108 p. [ISBN 978-973-8993-50-1]
- Olimpia Coman-Sipeanu, *Icoane pe sticlă din patrimoniul Muzeului ASTRA. Colecţia „Cornel Irimie"*, 2010, 195 p. [ISBN 978-973-8993-41-9]
- Corneliu Bucur, *Patrimoniul tehnic tradiţional (preindustrial) din România. Categorii, tipologii, structuri social-istorice/The patrimony of the traditional (pre-industrial) technology in Romania. Categories, typologies, social-historical structures*, 2009, 70 p. [ISBN 978-973-8993-07-5]
- Corneliu Bucur, *Patrimoniul tehnic preindustrial un brand internaţional al României promovat de Muzeul „ASTRA": 45 de ani de la fondarea Muzeului în aer liber*, 2008, 32 p. [ISBN 978-973-8993-33-4]
- Corneliu Bucur, *Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA" (Dumbrava Sibiului). Catalog*, 2007, 448 p. [ISBN 978-973-88607-0-4]
- Corneliu Bucur, *Identitate etnoculturală, conştiinţă naţională şi afirmare universală: articole ştiinţifice, proiecte, memorii şi articole de presă,* 2006, 367 p. [ISBN 973-86984-8-0]
- Corneliu Bucur, *Tratat de etnomuzeologie*, 2004, 366 p., 2 vol. [ISBN 973-99619-8-3]
- Corneliu Bucur, *Tratat privind istoria civilizaţiei populare româneşti*, 2004, 821 p., 2 vol. [ISBN 973-99619-9-1]
- Corneliu Bucur, *Vetre de civilizaţie românească. I. Civilizaţia Mărginimii Sibiului. Istoric. Patrimoniu. Valorizare muzeală*, 2003, 279 p. [ISBN 973-99619-4-0]

Dacă timp de peste 40 de ani *Cibinium* a fost singura revistă ştiinţifică a muzeului, începând din anul 2010 numărul periodicelor a crescut cu încă una, *Marketingul şi educaţia în muzee*, publicaţia reunind în paginile sale, an de an, lucrările susţinute la sesiunea ştiinţifică cu acelaşi titlu, desfăşurată în muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului.

Publicaţiile Muzeului ASTRA au un rol important în conturarea şcolii de etnomuzeologie, în individualizarea acesteia în context naţional şi internaţional. În paginile editate de-a lungul timpului, au fost prezentate: etapele de dezvoltare ale muzeului sibian (de la primele proiecte realizate de *Asociaţiunea* ASTRA pentru înfiinţarea şi organizarea, la Sibiu, a unui muzeu al românilor din Transilvania, până la structura de astăzi a complexului constituit din Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA, Muzeul Civilizaţiei Transilvane ASTRA, Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Muzeul de Etnografie şi Artă Populară Săsească „Emil Sigerus"), rezultatele cercetărilor de teren întreprinse în diferite sate româneşti de colectivul de cercetători şi muzeografi, lucrări în care civilizaţia tradiţională este tratată din perspective multiple: documentar-ştiinţifică, muzeistică, artistică, turistică şi chiar politică.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Port popular şi uniformă a statului într-un portret de nuntă din anii 1950-1952

Nicolae Adrian ALEXE*

Between 2nd July and 4th August 2013, ASTRA National Museum was the host of the temporary exhibition called "Mărginimea Sibiului", which was created in collaboration with Mr. Laurent Chrzanovski, PhD. One of the exhibits was a wedding portrait (drawing after a photo), created in Sibiu Sourroundings or in Loamneş (in Sibiu county), representing a militsiyaman holding the rank of sergeant (a non-commisioned officer) of militsiya (Romanian police during the communist regime), in his uniform, along with his bride, who was wearing a traditional folk costume, which portrait is the topic of the article. It analyses the significance of the two costumes, it's describing the bride's traditional romanian costume and the costum of the militsiyaman, analysing all the details of the uniform. With its help, the photo can be placed between 23th October 1950 and 23th August 1952. The article is the first paper in the uniform area, because the description of the romanian militsiya uniform wasn't the topic for a scientific paper until now. Also, the article is a challenge for starting new research topics in Open Air Museum ASTRA.

Keywords: wedding, folk costume, uniform, Militsiya, sergeant
Cuvinte cheie: nuntă, costum popular, uniformă, miliție, sergent

În perioada 2 iulie – 4 august 2013, Complexul Național Muzeal ASTRA a găzduit în Casa Hermes din Piața Mică expoziția temporară „Mărginimea Sibiului", realizată în colaborare cu dl. dr. Laurent Chrzanovski. Unul dintre exponate a fost un portret (desen efectuat după o fotografie) de nuntă, realizat în Mărginimea Sibiului sau în Loamneş (județul Sibiu), datând de la mijlocului secolului trecut, reprezentând un mire – miliţian cu proaspăta nevastă, în costum popular (fig.1), portret ce constituie subiectul prezentului articol. Mulțumim pe această cale domnului dr. Laurent Chrzanovski pentru colaborare şi permisiunea de a reproduce portretul, al cărui proprietar este. Am ales să vorbim numai despre acest obiect pentru că el are o simbolistică aparte prin hainele celor doi oameni imortalizați în desen, fiind şi o imagine a epocii în care a fost realizat, pe care o voi analiza în acest studiu; voi continua cu o descriere a portului popular al miresei şi a uniformei purtate de mire. Am realizat o descriere în detaliu a uniformei miliției, deoarece până acum acest subiect nu a fost abordat în vreo lucrare ştiințifică[1]. Este de regretat faptul că în România uniformologia a fost mult neglijată, puținele lucrări referitoare la

Fig. 1 *Portret de nuntă*
Widding portrait
(proprietar dr. Laurent Chrzanovski)

* muzeograf, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: adrian_alexe1986@yahoo.com

[1] O descriere a evoluției uniformei miliției în perioada 1949-1953, realizată de autorul prezentului articol este în curs de apariție anul acesta în „Buletinul Muzeului Militar Național", serie nouă, nr. 10-11, Bucureşti, 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

uniformele armatei sau ale altor structuri fiind mult reduse din punct de vedere cantitativ şi al diversităţii subiectelor, în comparaţie cu lucrări similare apărute în alte ţări[2]. Sursele pentru studiul uniformei miliţiei au fost dosarele Direcţiei Generale a Miliţiei din cadrul Arhivelor Naţionale Istorice Centrale (accesul la Arhivele Ministerului Afacerilor Interne nu ne-a fost permis, ca şi altor cercetători şi instituţii), fotografiile din presă şi din periodicul Ministerului Afacerilor Interne, „Pentru Patrie"[3], iar pentru comparaţie cu uniformele armatei, decretele din „Monitorul Oficial", „Buletinul Oficial" şi *Regulamentul pentru descrierea şi portul uniformelor forţelor armate ale R.P.R.* din 1952. Am realizat dese referiri la ţinutele armatei, pentru că relativ la acestea există o documentaţie mai vastă, iar ţinutele erau similare cu ale miliţiei.

Tabloul de nuntă este databil între 23 octombrie 1950 – 23 august 1952, pe baza analizei elementelor uniformei miliţianului, pe care o vom detalia mai jos. Desenul este realizat pe un carton, pe verso fiind scris cu creion negru „D-lui Trifu Isidor. Loamneş. 75 lei - 25 / 50 rest".

Hainele celor doi miri simbolizează două lumi opuse care s-au aflat în contradicţie în timpul regimului comunist: portul popular de sărbătoare al miresei reprezintă civilizaţia şi cultura tradiţională rurală, cu valorile ei: respectarea tradiţiei, a sărbătorilor, credinţa în Dumnezeu, legătura strânsă dintre ţăran şi pământ, specificitatea fiecărei zone etnografice, care este dată şi de o mare varietate a portului popular, în funcţie de regiuni. Acestea erau total opuse noilor „valori" pe care regimul comunist dorea să le implementeze la sate; tradiţiile, obiceiurile, religiozitatea, credinţele populare erau, conform ideologiei comuniste, rămăşite ale trecutului, dovadă a înapoierii ţăranilor, a obscurantismului şi a ignoranţei lor; dorinţa de a fi proprietar de pământ era în totală contradicţie cu planul comunist de colectivizare şi de „alianţă a clasei muncitoare cu ţărănimea". De asemenea, este de subliniat că în primii ani ai regimului comunist din România (spre deosebire de perioada „naţional – comunistă" din epoca Nicolae Ceauşescu), tot ce ţinea de cultura şi istoria naţională, de identitatea şi specificul local, constituiau lucruri ce trebuiau anihilate, înlocuite cu valori universale, proletare, străine de specificul românesc.

În locul jandarmeriei rurale, care a avut atribuţia de poliţie a satelor în perioada 1893-1949, pe 23 ianuarie 1949 a fost înfiinţată Miliţia[4]. Ţinuta acesteia simboliza uniforma statului care dorea să transforme radical şi forţat viaţa tradiţională a ţăranilor; miliţienii, alături de colegii lor din Ministerul Afacerilor Interne (M.A.I.) – din securitate şi din trupele de securitate, au însoţit în anii terorii comuniste organele locale de partid şi de stat, în procesul de colectivizare şi de „vânare" a chiaburilor şi a altor „duşmani de clasă". În mentalul ţăranilor, sentimentele faţă de miliţienii primilor ani de început ai regimului comunist au variat, în funcţie de intensitatea traumelor suferite atunci; de exemplu, în Mărginimea Sibiului, unde nu s-a desfăşurat colectivizarea, sentimentele oamenilor faţă de miliţieni au fost de indiferenţă sau de apreciere a activităţii lor – „erau aspri, dar cu cine făceau rele, şi erau cinstiţi, îşi făceau treaba, prindeau hoţii; păi îi respectau oamenii, şi ei pe oameni, îi salutau pe stradă, le vorbeau frumos; cu aştia de acum [poliţiştii, n.a.], poţi să faci tocană"[5]. Cu siguranţă, în orice stat trebuie să existe o instituţie cu rol de poliţie, care să asigure respectarea legilor şi a ordinii publice; de multe ori însă, miliţienii au abuzat de funcţia lor şi au încălcat legea.

Chiar dacă cele două lumi erau în totală contradicţie, portretul cu cei doi miri ilustrează că aceste bariere puteau fi trecute, printr-un eveniment normal, dar şi important din cotidian, căsătoria unui cuplu. În perioada comunistă, cadrelor militare le era interzis să se cunune religios; există însă

[2] Vom aminti aici numai vasta lucrare bine documentată şi ilustrată, care prezintă istoria uniformelor miliţiei Rusiei Sovietice şi a Uniunii Sovietice - L. Tokar, *History of Russian Uniform. Soviet Police 1918-1991,* „Exclusive" Publishing House, St. Petersburg, 1995.

[3] Pentru prezentul articol au fost studiate imaginile din „Pentru Patrie", anii 1949-1966.

[4] „Monitorul Oficial", Partea I A, nr. 19, 23 ianuarie 1949, p. 798.

[5] Informator Hanzu Marina, n. 28 iulie 1931 în Gura Râului, domiciliată în Gura Râului, jud. Sibiu, interviu luat de autor la data de 21 iulie 2011.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

fotografii cu ofiţeri sau subofiţeri în uniformă, cu coroana de mire pe cap, dar toate sunt făcute în interioare de case, nu de biserici – semn al unei oficieri clandestine a cununiei. Mirele din tabloul nostru este clar pozat la căsătoria civilă – doar floarea de la piept (singurul element neregulamentar prezent la uniforma lui) şi mireasa de lângă el ne indică evenimentul la care participă şi postura sa. Această imagine prezintă, din punct de vedere antropologic, miliţianul din postura umană a acestuia, de om care iubeşte şi îşi întemeiază o familie.

Mireasa este îmbrăcată în costum specific zonei Sibiului. Pe cap poartă o cunună de mireasă – ca material fie este voal industrial sau pânză, în ultimul caz fiind vorba atunci de o vălitură de mireasă sau de un ştergar de mireasă. Ea este îmbrăcată în costum de sărbătoare, compus din "iie cu ciocănele", specifică Mărginimii Sibiului. Peste iie se observă un pieptar de piele (pe umeri) tipic satului Poiana Sibiului, despicat în faţă. În jumătatea inferioară se observă fusta albă - poalele, care la acest tip de iie sunt desprinse de corpul cămăşii. Peste poale poartă un şurţ (nu se observă din imagine dacă este ţesut sau este de tip orăşenesc, din mătase neagră). Peste şurţ se observă cum cad două bucăţi înguste tip cordon, probabil că sunt capetele de la brâul cu care este încinsă la mijloc. La gât poartă mărgele, posibil din sticlă. Din punct de vedere al datării costumul se încadrează la sfârşitul secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea[6]. Chiar dacă era vorba de o nuntă, nu trebuia ca portul de sărbătoare să fie nou; el putea fi o moştenire, făcând parte din zestre – acest fapt explică distanţa mare, de aproximativ jumătate de veac, dintre tipul de costum şi realizarea fotografiei.

Având în vedere că portul miresei este specific Mărginimii Sibiului (satul Poiana Sibiului), dar pe spatele portretului scrie Loamneş (între cele două localităţi sunt 48 kilometri), presupunem că mirele era încadrat în miliţia postului din Loamneş, iar mireasa era din Poiana Sibiului sau din alt sat din Mărginime. Nu este exclus ca şi mirele să fi fost originar din Mărginime; existau şanse infime ca cineva să lucreze la postul de miliţie din comuna natală; încadrările se făceau în funcţie de necesităţi, aşadar tânărul miliţian probabil nu era originar din Loamneş, poate nici din Regiunea Sibiu[7]; nunta a avut loc cel mai probabil în Mărginime, acasă la mireasă, iar „Loamneş" scris pe spatele desenului, alături de calculul sumei pe care trebuia să o primească fotograful, reprezintă locul unde lucra mirele, unde trebuia să ajungă portretul.

Vom descrie fiecare componentă a uniformei tânărului miliţian, cu indicarea datei apariţiei modelului elementului respectiv şi a perioadei cât a fost confecţionat. Uniformele miliţiei au fost, pe toată perioada existenţei acestei instituţii (1949-1989), asemănătoare cu cele ale armatei; diferenţele au constat în culoarea fondului uniformei şi a altor mici deosebiri, legate tot de cromatica unor articole. Atât uniformele armatei, cât şi cele din M.A.I. au suferit dese schimbări în perioada 1948-1962, după care va urma o perioada de stabilitate, până în 1989, cu modificări mai rare ale ţinutelor[8]. Începând cu 1948, sunt introduse uniforme şi accesorii de influenţă sovietică, culminând cu anii 1952-1957, când ţinutele armatei şi ale internelor le-au copiat cel mai mult pe cele ale U.R.S.S. Din 1957 începe o perioadă de revenire la unele elemente tradiţionale uniformologice româneşti, cum ar fi vestonul cu revere pentru ofiţeri, petlita săgeată tradiţională românească, însemnele de grad româneşti pentru

[6] Descriere realizată de muzeograf Elena Găvan, Muzeul Civilizaţiei Transilvane, din cadrul Complexului Naţional Muzeal ASTRA; a se vedea şi Aurelia Doagă, *Ii şi cămăşi româneşti,* Editura Tehnică, Bucureşti, 1981, p. 32-33.

[7] În 1950 cele 58 judeţe (în România mare au fost 71), având ca subdiviziuni plăşile, au fost înlocuite cu un sistem administrativ copiat după cel sovietic – regiuni, divizate în raioane; în 1950-1952 România a fost împărţită în 28 regiuni, printre care şi Sibiul; în 1952 acestea au fost reorganizate şi reduse la 18; fosta regiunea Sibiu a fost înglobată în Regiunea Stalin (Braşov) - Ioan Scurtu, Ion Alexandrescu, Ion Bulei, Ion Mamina, *Enciclopedia de istorie a României,* Editura Meronia, Bucureşti, 2001, p. 501-505.

[8] Pentru evoluţia uniformelor armatei în perioada 1948-1989 a se vedea articolele: Horia Vladimir Şerbănescu, *Uniformele şi echipamentul armatei române în epoca comunistă. I. Perioada de început. 1948-1950,* în „Buletinul Muzeului Militar Naţional" (BMMN), serie nouă, nr. 1/2003, Partea I, Bucureşti, 2003, p. 170-181; Idem, *Uniformele şi echipamentul armatei române. 1948-1965 (II),* în BMMN, serie nouă, nr. 2, Bucureşti, 2004, p. 238-249; Emil Boboescu, *Uniformele şi echipamentul armatei române. 1948-1965 (III),* în BMMN, serie nouă, nr. 5, Bucureşti, 2007, p. 214-231; Idem, *Uniformele şi echipamentul armatei române. 1948-1965 (IV),* în BMMN, serie nouă, nr. 6, Bucureşti, 2008, p. 347-353. Respectivele articole nu abordează însă uniformele din Ministerul Afacerilor Interne.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

subofiţeri şi gradaţi; în prezentul studiu ne vom referi cu precădere la anii 1950-1952, perioada din care datează portretul şi mai ales la ţinutele sergenţilor reangajaţi, din corpul cărora făcea parte tânărul.

Mirele este un sergent reagajat de miliţie, conform însemnelor de grad de pe epoleţi (în text ne vom referi cel mai des la „sergenţi" în sens de categorie a sergenţilor reagajaţi, care cuprindea 4 grade, printre care şi sergentul ca grad, acesta fiind al doilea sens al cuvântului). Culoarea fondului ţinutei (calota şepcii, vestonul, pantalonii) este gri – albastră (în limbajul de epocă din regulamente şi documente „gri–bleu" sau „gris-bleu"; „bleu" desemna culoarea albastră, nu albastru deschis, cum îl înţelegem astăzi). Alături de personalul Direcţiei Generale a Penitenciarelor (cu diversele sale denumiri), miliţienii au fost singurii care au avut, în toată perioada regimului comunist, culoarea uniformelor gri–albastră, fapt stipulat încă de la prima legiferare a ţinutei miliţiei: „îmbrăcămintea este confecţionată din postav kamgarn, fresco sau de doc, de culoare gris-bleu [sic!]"[9]. Culoarea uniformelor miliţiei va rămâne la fel până în 1989.

Banda şepcii, epoleţii şi petliţele (însemnele realizate din carton presat acoperit cu material textil şi cusute pe gulere) sunt de culoare roşie, culoarea de „armă" (specialitate) a miliţiei, care a rămas aceeaşi, pe tot parcursul existenţei instituţiei. Având în vedere că desenul este alb-negru, desigur că se ridică problema cum am stabilit că este vorba de un miliţian. Dacă, în general, structurile militare ale internelor au avut aceleaşi însemne ca şi armata, în perioada 1948-1952 petlitele Ministerului Afacerilor Interne au fost de formă pătrată, spre deosebire de cele ale Ministerului Apărării Naţionale (Ministerului Forţelor Armate din 1950), care aveau formă de paralelogram începând cu 1948[10], până în 1957. O altă deosebire dintre aceste însemne era că, dacă la armată ele aveau o singură culoare (doar elevii aveau paspol portocaliu), la interne toate armele prezentau bicolorism: grănicerii aveau petlite de culoare verde-grănicer cu paspol (tiv, dungă subţire dispusă pe toate laturile petliţei) verde închis, pompierii vişiniu cu paspol negru, jandarmeria (din 1949 trupele de securitate) şi securitatea albastru cu paspol roşu-infanterie[11]; miliţia va avea petlitele roşii cu paspol albastru[12]. În anul 1952 un nou regulament al uniformelor[13] apare în armată, care sovietiza şi mai mult ţinutele. În paralel şi în M.A.I. se adoptă decrete care să modifice uniformele, după cele din M.F.A.; printre acestea s-a realizat şi o uniformizare cu armata, adică adoptarea formei petlitelor pe care armata le avea încă din 1948 - paralelogram (în loc de cele pătrate, specifice numai M.A.I., în anii 1948-1952). Pe baza cercetărilor actuale nu s-a identificat ordinul de modificare a acestui însemn, ci doar data când toţi angajaţii miliţiei trebuiau să poarte noile petlite, iar ofiţerii noile însemne de grad model 1952: „În conformitate cu ordinele şi dispoziţiunile în vigoare, epoleţii actuali de ofiţeri superiori şi inferiori, cât şi petlitele se schimbă cu un alt model. Nouii [sic!] epoleţi se vor purta începând cu dimineaţa zilei de 23 august [documentul este datat august 1952, n.a.]. Toţi ofiţerii superiori şi inferiori de miliţie prezenţi la unităţi la data fixată, vor purta numai epoleţi şi petlite noui, fiindu-le strict interzis a mai ieşi în oraş cu epoleţi şi petlite vechi / adică cei actuali /, cari se predă la magazia unităţii"[14]. Având în vedere că toate cadrele trebuiau să poarte un articol nou, rezultă că acesta se producea de câteva luni. Acest act pune ca limită

[9] Arhivele Naţionale Istorice Centrale (A.N.I.C.), fond Direcţia Generală a Miliţiei (D.G.M.), dosar 67/1949, *Statutul personalului miliţiei. Extras din Decretul nr. 211 din 22 februarie 1949, Capitolul VII – Uniforma şi armamentul miliţiei,* f. 125 verso. Chiar dacă acest decret este din 22 februarie, la data înfiinţării miliţiei, 23 ianurie 1949, o parte a angajaţilor purtau noile uniforme.

[10] *Decretul nr. 18 pentru stabilirea uniformelorArmatei Republicei Populare Române,* în „Monitorul Oficial", Partea I, an CXVI, nr. 101/30 aprilie 1948, p. 12 (3958).

[11] A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 2/1948-1949, *Extras din Regulamentul uniformelor trupelor M.A..I.,* f. 53 şi 53 verso.

[12] A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 67/1949, f 125 verso – este specificată numai culoarea de armă roşie, dar din fotografiile în culori din periodicul M.A.I. „Pentru Patrie" reiese că din 1949 miliţienii au avut paspol albastru; în primii ani ai regimului comunist regulamentele, ca şi alte acte şi documente, erau pline de omisiuni, greşeli privind informaţia prezentată, de ortografie şi punctuaţie.

[13] ***, *Regulament pentru descrierea şi portul uniformelor forţelor armate ale R.P.R.,* Editura Militară a Ministerului Forţelor Armate ale R.P.R., Bucureşti, 1953 (anul apariţiei este de fapt 1952, n.a.).

[14] A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 270/1951, f. 41.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

superioară de datare a tabloului 23 august 1952, având în vedere că sergentul poartă petlițele pătrate. Înlocuirea unui articol vechi cu unul nou în aceeaşi zi, pentru toate cadrele, este un caz rar, poate chiar unic, în istoria uniformelor româneşti; de obicei, articolele vechi, care nu se mai produceau, erau purtate „până la epuizare", adică până se consumau stocurile din depozite. Din data de 23 august 1952 doar militarii în termen de miliție vor purta petlițele vechi, pătrate, până la epuizare[15].

Dacă petlițele pătrate erau specifice numai M.A.I., vestonul cu nasturi aparenți la subofițeri (din 1950 sergenți reangajați) era specific numai miliției – acesta este elementul care ne indică faptul că în imagine este un angajat al miliției, desenul fiind alb-negru. Dacă subofițerii/sergenții reangajați din armată (excluzând marina militară), securitate şi trupele M.A.I. au avut în 1948-1952 acelaşi tip de veston[16], kaki, cu nasturii ascunşi, cei din miliție (şi penitenciare) au avut vestoane gri-albastre cu nasturi aparenți (la vedere). În armată, securitate şi trupele M.A.I., în perioada 1948-1952, doar ofițerii aveau vestoane cu nasturii vizibili. În rest, ca şi croială, dispunerea celor 2 perechi de buzunare şi forma clapelor acestora sunt identice cu vestonul de armată şi trupe M.A.I. model 1948 – la miliție este considerat model 1949, pentru că atunci a apărut instituția, cu noua uniformă. Vestonul model 1952 diferea, față de cel 1948, prin faptul că dispar buzunarele de jos, iar la cele de sus clapele capătă formă de acoladă. Vestoanele erau, în funcție de sezon, de 2 tipuri: de vară (bluză în limbaj de epocă) şi de iarnă; erau identice ca şi culoare şi aspect, diferea materialul şi faptul că bluza nu era atât de strânsă pe corp ca şi vestonul de iarnă (nu putem şti dacă vestonul model 1949 de miliție al mirelui este de vară sau iarnă); conform imaginilor de epocă, bluzelor model 1948 ale militarilor în termen şi ale subofițerilor din trupele M.A.I. le lipseau cele două buzunare de jos; acest fapt nu e atestat şi pentru miliție. Desenatorul a omis desigur să sugereze clapele buzunarelor de jos ale vestonului - chiar dacă vestonul era de vară, la miliție trebuiau să fie prezente toate cele 4 buzunare. Vestonul se închidea cu 5 nasturi, conform regulamentelor M.F.A. şi M.A.I. - ultimul de jos nu este vizibil în portret, pentru că îl acoperă centura, iar pe unul din ele desenatorul nu l-a mai reprezentat (este exclus să fi fost 4 nasturi; în toată istoria uniformelor româneşti, hainele închise la gât se închideau cu minim 5 nasturi, iar cele cu rever se închideau cu 4). Nasturii uniformei mirelui erau de culoare galbenă[17] şi puteau aparține unuia dintre următoarele două modele, comune pentru armată şi M.A.I.: fie 1948, cu stema R.P.R. în mijloc[18], fie 1950, cu o stea în cinci colțuri cu literele „RPR" în mijloc, ultimele introduse la 28 iulie 1950 în M.F.A.[19] şi în acelaşi an pentru tot M.A.I.-ul. Cum portretul este din 1950-1952 şi noul model de nasturi data din 1950, erau încă folosiți şi nasturii vechi, model 1948. Nasturii cu steaua în mijloc au fost din nou înlocuiți, cu unii cu stema Republicii Socialiste România, în 1966, la toate structurile militare.

Centura cu diagonală pe care sergentul de miliție o poartă este o marcă distinctă a uniformelor tuturor structurilor din M.A.I.: în perioada 1948-1952, la M.F.A., subofițerii/sergenții reangajați purtau centură simplă, fără diagonală, ca trupa în termen. În schimb, toți subofițerii din M.A.I., indiferent de structură, au purtat centuri cu diagonală, ca ofițerii, în perioada mai sus menționată; din 1952, şi sergenții reangajați din armată vor adopta centura cu diagonală, dar foarte uşor deosebită ca aspect de cea a ofițerilor[20].

[15] A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 427/1953, f. 249.

[16] *Decretul nr. 18 pentru stabilirea uniformelorArmatei Republicei Populare Române,* în „Monitorul Oficial", Partea I, an CXVI, nr. 101/30 aprilie 1948, p. 21 (3967); A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 2/1948-1949, *Extras din Regulamentul uniformelor trupelor M.A.I.,* f. 53 verso.

[17] La sfârşitul anilor '50 sau începutul anilor '60 nasturii şi garniturile de la şapcă, care până atunci la miliție erau galbene, ca şi la armată şi trupele M.A.I., devin albe (argintii) – va fi o caracteristică care va diferenția miliția şi penitenciarele de restul structurilor militare, care rămân cu aceste garnituri galbene.

[18] *Decretul nr. 18 pentru stabilirea uniformelorArmatei Republicei Populare Române,* în „Monitorul Oficial", Partea I, an CXVI, nr. 101/30 aprilie 1948, p. 20 (3966).

[19] *Decret nr. 190 pentru stabilirea emblemelor ce se poartă la uniformele Forțelor Armate ale Republicii Populare Române,* „Buletinul Oficial al Republicii Populare Române", an II, nr. 66/2 august 1950, p. 768.

[20] ***, *Regulament pentru descrierea şi portul uniformelor forțelor armate ale R.P.R.,* Editura Militară a Ministerului Forțelor Armate ale R.P.R., Bucureşti, 1953, p. 32 şi fig. 145.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Centura tânărului miliţian mire este din piele de culoare maro. Ulterior, cel mai târziu în 1969[21], miliţia va adopta culoarea gri pentru centurile majorităţii miliţienilor şi albă pentru cei din circulaţie.

Cămaşa miliţianului este albă şi se purta numai pe sub veston (nu şi fără). La miliţie, pe timpul verii[22], până în 1952, pentru toate gradele nu exista decât bluza gri-albastră; doar generalii puteau purta şi bluza albă. Începând cu 1952, în normele şi tabelele de echipare apare bluza albă şi pentru restul angajaţilor din miliţie, iar conform imaginilor de epocă, de la începutul anilor '60 apar cămăşi-bluze şi cămăşi care se puteau purta fără veston, în timpul zilelelor călduroase de vară. Aşadar, pentru perioada la care ne referim (1950-1952), sergenţii reangajaţi de miliţie nu aveau posibilitatea să poarte numai cămăşi, fără veston (le fel şi colegii lor din M.A.I. şi armată), prin urmare purtau doar cămăşi pe sub veston (bluză) care nu erau vizibile decât la guler şi manşete (la piept nu, pentru că vestoanele deschise la gât încep să fie reintroduse treptat, începând cu 1956), de aceea regulamentele erau mai permisive în privinţa lor (nu exista un model regulamentar propriu-zis) – ele puteau fi albe sau crem, dar gulerele să fie albe, cum era stipulat de exemplu în regulamentul M.F.A. din 1952[23]. Fiind mai greu de întreţinut, cămăşile albe vor fi înlocuite la ţinuta zilnică cu unele de culoarea uniformei sau asemănătoare – la armată apar cămăşi kaki din 1957[24], iar la miliţie, probabil tot în acestă perioadă, cămăşi gri-bleu. Cămăşile albe vor rămâne în dotarea ofiţerilor, dar vor fi purtate numai la ceremonii.

Înainte de a descrie epoleţii de pe umerii mirelui, vom face o referire la ierarhia gradelor din miliţie, pentru perioada 1949-1953. Însemnele de grad au fost în mare parte identice cu cele ale armatei, având în vedere că Direcţia Generală a Miliţiei era o structură militarizată; şi în privinţa ierarhiei gradelor situaţia era identică cu cea din armată, securitate şi trupe M.A.I., cu următoarea excepţie: la armată, securitate şi trupe M.A.I., în perioada 1948-1950 gradele se împărţeau în următoarele categorii: trupă, subofiţeri, maiştri militari şi ofiţeri[25], primul grad pentru angajaţi fiind primul grad de subofiţer - sergentul major; în schimb, la miliţie şi penitenciare primul grad pentru angajaţi era echivalent cu sergentul instructor, având acelaşi însemn de grad cu acesta şi purtând denumirea de „miliţian" la miliţie[26], respectiv de „gardian"[27], la penitenciare, grad ce constituia şi categorie în acelaşi timp, nefiind grad de subofiţer. Din 1950, când la armată, securitate şi trupe M.A.I., ierarhia gradelor inferioare se va împărţi în următoarele categorii: soldaţi (cu gradele de soldat şi soldat-fruntaş, rezervate numai pentru militari în termen) şi sergenţi (caporal, sergent, sergent major, plutonier, toate putând fi atât pentru militari în termen, cât şi pentru reangajaţi)[28], miliţia va copia şi ea această ierarhie, cu excepţia că nu

[21] ***, *Ministerul Afacerilor Interne. Regulament pentru stabilirea, descrierea şi portul uniformelor militare,* f.e., f.l., 1969, p. 57-58 şi fig. 116-118.

[22] Ţinuta de vară se purta între lunile aprilie – octombrie, iar în rest, cea de iarnă; aşa cum am subliniat, itemii de vară nu difereau ca aspect de cei de iarnă – pantalonii, şapca, vestonul, erau la fel la cele două ţinute, doar materialul diferea. Existau şi accesorii suplimenatere: pe timpul lunilor de iarnă (ca anotimp, nu ca sezon pentru uniforme), se purta mantă peste ţinută şi căciulă în loc de şapcă.

[23] ***, *Regulament pentru descrierea şi portul uniformelor forţelor armate ale R.P.R.,* Editura Militară a Ministerului Forţelor Armate ale R.P.R., Bucureşti, 1953, p. 21.

[24] Emil Boboescu, *Uniformele şi echipamentul armatei române.1948-1965 (III),* în BMMN, serie nouă, nr. 5, Bucureşti, 2007, p. 220.

[25] *Decretul nr. 18 pentru stabilirea uniformelorArmatei Republicei Populare Române,* în „Monitorul Oficial", Partea I, an CXVI, nr. 101/30 aprilie 1948, p. 3948 (2A) – 3978 (32A), pentru însemnele de grad şi ierahia din armată, cu menţiunea că la data de 30 decembrie 1949 este introdus gradul de locotenent major, intermediar între locotenent şi căpitan.

[26] A se vedea tabelele cu ierahia gradelor din miliţie, ca de exemplu: A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 39/1949, f. 4 şi 6.

[27] A.C.N.S.A.S. (Arhivele Consiliului Naţional pentru studierea Arhivelor Securităţii), Fond Documentar, dosar 77, volum nr. 50, f. 320-323.

[28] *Decretul nr. 178 privind înfiinţarea Corpului Sergenţilor şi Cartnicilor din Forţele Armate ale Republicii Popular Române,* în „Buletinul Oficial al Republicii Populare Române", an II, nr. 60/14 iulie 1950, p. 725-726; pentru însemnele de grad: *Anexa nr. 1 din Decretul nr. 178,* „Buletinul Oficial al R.P.R.", nr. 61/21iulie 1950, p. 738-739; miliţia şi penitenciarele nu vor copia însă aceste însemne de grad, ci vor adopta modelele pe care armata le va adopta în 1952.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

exista grad echivalent cu fruntaşul, iar soldatul se numea „miliţian", grad ce putea fi purtat atât de militari în termen, cât şi de reangajaţi, situaţia ierarhiei sergenţilor fiind identică cu cea din armată[29]; lipsa gradului de fruntaş la miliţie, cât şi faptul că gradul de „miliţian", echivalent acum cu soldatul, putea fi purtat şi de reangajaţi, reprezenta copierea ierarhiei gradelor inferioare ale miliţiei sovietice din acel moment[30]. Aceste grade pentru angajaţii din D.G.M şi penitenciare, echivalente din 1950 cu soldatul, vor dispărea curând: în ianuarie 1952 „gardienii" (cei ce purtau acest grad) sunt avansaţi caporali[31], iar la sfârşitul anului 1952 „miliţienii" apar în documente ca „militarizaţi (sau miliţieni) fără grad", numărul lor scăzând brusc faţă de situaţiile precedente cu efectivele existente, în timp ce efectivul corpului de sergenţi de miliţie crescuse[32], ceea ce însemna că „miliţienii" fuseseră înaintaţi în corpul sergenţilor, în vederea desfiinţării acestui grad pentru angajaţi; din 1953 „miliţienii" angajaţi nu mai sunt consemnaţi în documente, gradul rămânând, probabil, numai pentru militarii în termen din miliţie.

Însemnele de grad de pe epoleţii tânărului sunt de sergent reangajat, model 1950. Aşa cum am subliniat mai sus, modificările în ţinutele miliţiei au fost dese în perioada 1949-1962, un bun exemplu fiind epoleţii. Pentru perioada 22 ianuarie 1949 – 23 octombrie 1950, în miliţie, pentru gradele inferioare ofiţerilor, au fost valabile aceleaşi însemne de grad ca cele din armată şi trupele M.A.I. (fig. 2), epoleţii fiind de culoarea armei, adică roşii cu paspol de culoare albastră, pe margini. Dacă armata şi trupele M.A.I. au avut, în perioada 1948-1989, două tipuri de epoleţi – cei zilnici, în culoarea armei, şi cei de campanie, de culoarea fondului uniformei, miliţia nu a avut decât epoleţii zilnici, în culoarea armei, deoarece funcţiile acestei instituţii nu presupuneau ţinuta de campanie. Iniţial, în primele luni de existenţă, galoanele miliţienilor au fost galbene; perioada a fost foarte scurtă, de câteva luni, deoarece deja în data de 24 octombrie 1949 era dat un ordin prin care se stipula cum se vor purta epoleţii cu galoane albe[33].

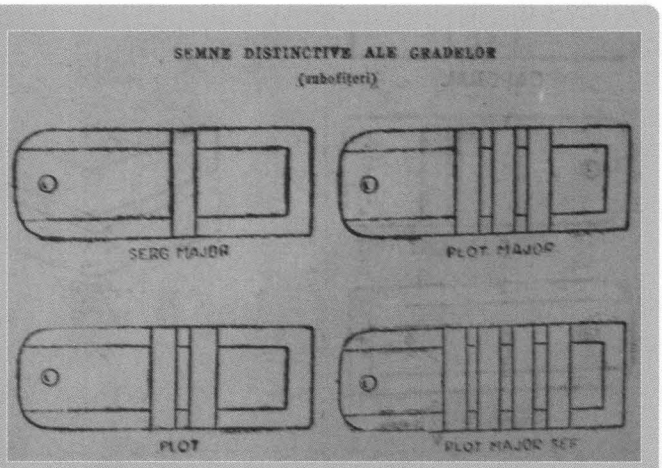


Fig. 2 *Epoleţi pentru subofiţeri, adoptaţi de armată şi trupele Ministerului Afacerilor Interne la 30 aprilie 1948, şi folosiţi de miliţie între 23 ianuarie 1949 şi 23 octombrie 1950.*

Epaulettes for non-commisioned officers, adopted by the Army and Interior Ministry troops on 30 April 1948 and used by militsiya between 23 January 1949 and 23 October 1950. (sursa: „Monitorul Oficial", Partea I, an CXVI, nr. 101/30 aprilie 1948, p. 7).

[29] Pentru ierarhia şi însemnele de grad adoptate în 1950 de Miliţie a se vedea A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 128/1951, f. 19-21 (*Ordin circular nr. 871.723 din 23 octombrie 1950)*; gradele vechi de subofiţeri au fost echivalate cu noile grade din noul corp al sergenţilor, astfel: plutonierii majori şefi au devenit plutonieri, plutonierii majori - sergenţi majori, plutonierii - sergenţi, sergenţii majori - caporali; gradul de miliţian a rămas cu aceeşi denumire, dar devine echivalent cu soldatul, prin însemn de grad şi poziţie în ierahia gradelor (a se vedea detalii despre echivalarea din 1950 în A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 1/1948, vol. I, f. 112-113 şi dosar 128/1951, f. 19).

[30] L. Tokar, *op. cit,* p. 66-67 şi planşa nr. 90.

[31] Andrea Furtos, *Personalul administrativ al Penitenciarului Sighet (1950-1955). Profiluri umane,* studiu în format electronic, disponibil pe adresa http://www.history-cluj.ro/Istorie/anuare/AnuarBaritHistorica2007/24.A.Furtos.Personalul%20administrativ%20al%20penitenciarului%20Sigh.pdf, site accesat ultima oară în data de 27 septembrie 2012, p. 27-28 (427-428).

[32] Dumitru Lăcătuşu, *Miliţia RPR între 1949-1960*, în: *Structuri de partid şi de stat în timpul regimului comunist. Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România,* vol. III, Editura Polirom, Iaşi, 2008, p. 194.

[33] A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 15/1949, *Ordin nr. 372.19 7din 24 octombrie 1949 al Direcţiei Administraţiei, Serviciul Echipament,* f. 107.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Dacă în armată corpul subofiţerilor va fi desfiinţat la data de 14 iulie 1950, în miliţie dispariţia acestui corp şi apariţia corpului sergenţilor, precum şi stabilirea noilor însemne de grad se va realiza la data de 23 octombrie 1950. Noile însemne de grad (fig. 3) erau următoarele: toţi angajaţii purtau cele două galoane lungi de 6 mm, de reangajat, pe cele două laturi lungi ale epoletului; miliţianul - nici o tresă, caporalul - 2 trese de 6 mm, sergentul – 3 trese de 6 mm – ca tânărul mire din tablou (desenatorul a făcut tresele prea groase, ca cele de până în 1950), sergentul major o tresă de 15 mm lăţime, iar plutonierul o tresă în formă de „T", lată tot de 15 mm. Trupa în termen, având aceeaşi ierarhie cu angajaţii, avea aceleaşi însemne de grad, cu deosebirea că tresele erau din mătase galbenă (reangajaţii le aveau din mătase albă), lipsind cele două trese longitudinale, de 6 mm, specifice reangajaţilor[34]. Toţi epoleţii îţi păstrau capetele dinspre umăr rotunjite, ca modelul anterior. Ordinul de stabilire a noilor însemne stabilea şi modul de realizare a noilor galoane, prin descoaserea treselor vechi, de 10 mm, pentru îndoirea şi recoaserea lor pentru a se obţine tresele regulamentare de 6 mm; pentru gradul de plutonier se admitea, ca o stare provizorie, realizarea însemnului de grad numai cu trese de 10 mm, în locul celor de 6 şi de 15 mm[35]. De remarcat că însemnele de grad adoptate de armată pentru sergenţi şi soldaţi, în iulie 1950, nu sunt identice cu cele din miliţie, din octombrie 1950, la cele din armată toate tresele indicatoare de grad fiind de 1 cm, doar tresele de reangajat de pe margine având 6 mm, diferenţierea între grade facându-se în funcţie de culoarea treselor[36].

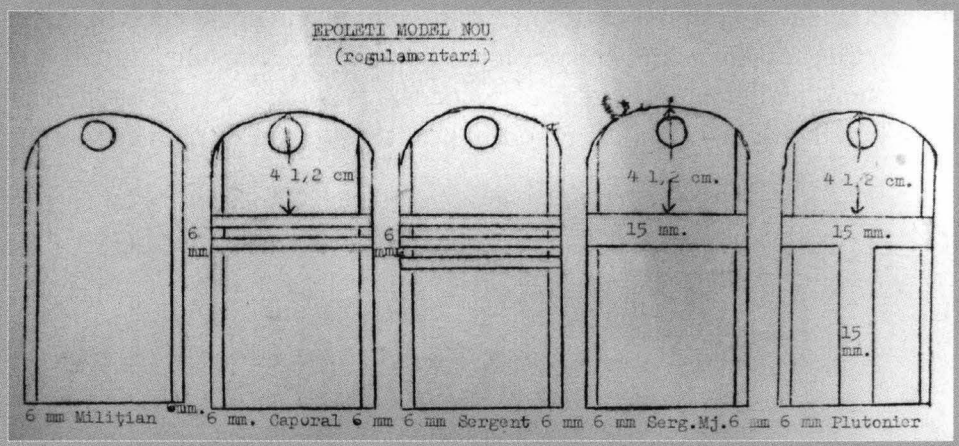


Fig. 3 *Însemnele de grad pentru miliţieni şi sergenţi reangajaţi de miliţie, adoptate la 23 octombrie 1950; epoletul din mijloc, cu trei trese, este identic cu cel purtat de mirele din portret*

Rank insignia for private and sergeants long-extended service (non-commisioned officers) of militsiya, adopted on 23 October 1950; the middle epaulet, with three stripes, is identical to that worn by the groom in the portrait
(sursa: A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 128/1951, f. 21)

Faptul că tânărul miliţian poartă epoleţi cu însemnele de grad introduse pe 23 octombrie 1950 şi că petliţele pătrate pe care le poartă la guler au fost purtate de cadrele miliţiei până la 23 august 1952, considerăm că acestea sunt datele limită de datare a portretului.

O modificare a epoleţilor sergenţilor de miliţie are loc din nou în august 1952, când se introduc noile petliţe de care am vorbit mai sus şi noii epoleţi şi însemne de grad pentru ofiţeri[37]; la sergenţii de miliţie însemnele de grad (tresele) rămân ca în 1950, singura diferenţă faţă de modelul 1950 fiind capătul dinspre gât, care la vechii epoleţi era rotunjit, la cei model 1952 acesta fiind semihexagonal (fig. 4).

[34] *Ordin circular nr. 871.723 din 23 octombrie 1950,* A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 128/1951, f. 19-21.
[35] *Ibidem*, f. 19.
[36] *Anexa nr. 1 din Decretul nr. 178,* „Buletinul Oficial al R.P.R.", nr. 61/21iulie 1950, p. 738-739.
[37] A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 270/1951, f. 39-40.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

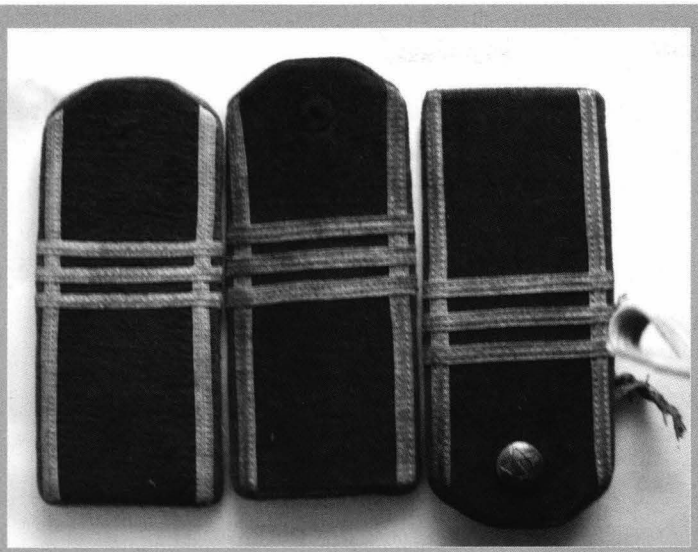


fig. 4 *Epoleți cu gradul de sergent de miliție, model 1952; tresele sunt identice cu cele ale mirelui*

Epaulettes with rank of sergeant of militsiya, model 1952; the stripes are identical to those of the groom

(sursa: colecția personală Dragoş Diaconu, Bucureşti)

Tânărul mire poarte epoleți cu capetele rotunjite (chiar dacă acestea nu se văd), pentru că noii epoleți sunt introduşi odată cu noile petlițe, aşa cum am arătat mai sus, la 23 august 1952, ori el poartă petlițele model 1949. Epoleții cu însemnele de grad îi copiau pe cei ai miliției din URSS (fig. 5); ce e drept, la sovietici nu se deosebeau însemnele sergenților reangajați de cei în termen; în schimb, la români existau cele două trese dispuse pe laturile lungi ale epoleților celor reangajați, la cei în termen lipsind. Dacă însemnele de grad pentru ofițeri vor rămâne cele sovietice până în 1990, în 1958 pentru subofițerii şi gradații din toate structurile militare se revine la însemnele tradiționale de grad româneşti[38], ante 1948.

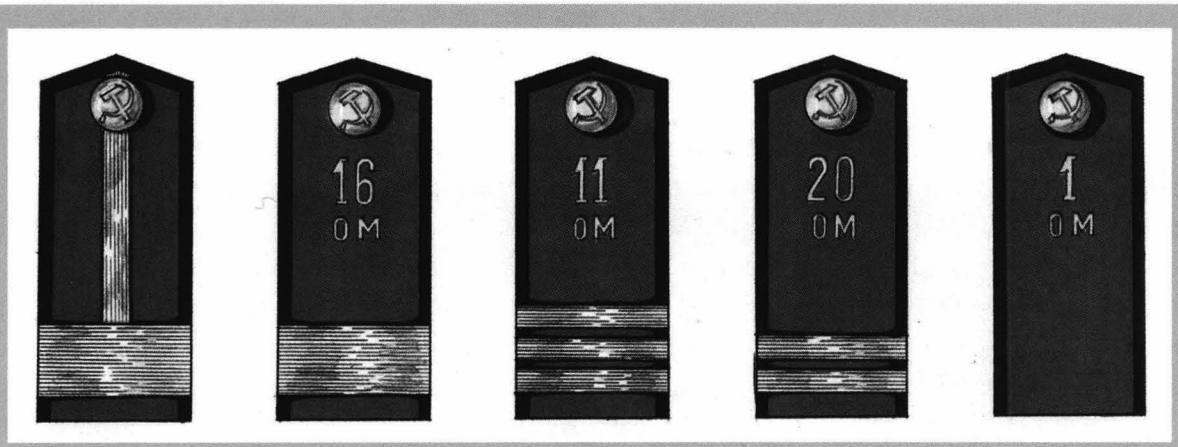


Fig. 5 *Epoleți pentru miliționeni şi sergenți de miliție din Uniunea Sovietică, model 1947. De la stânga la dreapta: „major" (traducere aproximativă a rusescului „starşina", echivalent cu plutonierul din România); sergent mare (echivalent cu sergentul major); sergent (aceeaşi denumire şi în România); sergent mic (caporal în România); milițian (la fel şi în România, echivalent cu soldatul din armată şi trupele interne). Cifrele şi literele din interiorul epoleților sovietici indică tipul şi numărul unității (circumscripției) respective de miliție. Ca şi în miliția română, epoleții din imagine sunt roşii, cu marginile albastre, trese albe, nasturi galbeni.*

Rank insignia for private and sergeants of militsiya, Soviet Union, model 1947. From left to righ: "starshina" (the equivalent of "plutonier" in Romania); senior sergeant (sergeant major în Romania); sergeant (the same name in Romania), junior sergent (in Romanian corporal); militsiyaman (the same in Romania; it was the equivalent of the private from the army ant internal troops). The letters and the numbers from the center of the soviet epaulettes indicate the number and the type of the militsiya unit (division). Like in the Romanian milisiya, epaulettes of the image are red, with blue edges, white stripes, yellow buttons.

(sursa: L. Tokar, History of Russian Uniform. Soviet Police 1918-1991, „Exclusive" Publishing House St. Petersburg, 1995, figura 90)

[38] Emil Boboescu, *op. cit.*, p. 218.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Şapca sergentului este cea pentru subofiţerii de miliţie stabilită în 1949, purtată şi de noul corp al sergenţilor reangajaţi, din 1950, identică ca format cu cea a subofiţerilor din trupele M.A.I.[39], de care se deosebea prin culoarea calotei – gri-albastru, a benzii şi vipuştii (paspolului) de pe calotă, care erau roşii (fig. 6). Şepcile tuturor subofiţerilor din M.A.I. se deosebeau la rândul lor de cele model 1948 ale omologilor din armată, prin prezenţa vipuştii de pe calotă (la armată subofiţerii nu aveau vipuşcă la şapcă, doar banda; ofiţerii erau singurii din forţele armate care aveau vipuşcă; în schimb, la M.A.I., ea era prezentă la toate categoriile de militari). Şapca de vară era identică cu cea de iarnă, singura diferenţă fiind materialul, mai subţire, respectiv mai gros.

Fig. 6 *Şapcă pentru subofiţeri / sergenţi reangajaţi de miliţie, identică cu a mirelui*

Visored cap for non-commisioned officers / long-extended service sergeants of militsiya, identical to the groom

(sursa: colecţia personală Dragoş Diaconu, Bucureşti)

Emblema şepcii din portret este model 1949, dar nu a fost prima din dotarea miliţiei; la înfiinţare, acestă instituţie a primit emblema comună armatei şi trupelor M.A.I., un cerc emailat, cu marginile zimţate, în mijloc cu tricolorul, având în centru iniţialele R.P.R. Dacă, de obicei, în miliţie se adoptau modificări ale însemnelor de grad, emblemelor sau ale uniformelor, după ce armata realiza prima acest lucru, uneori, miliţia a fost prima care a operat modificarea. De exemplu, emblema pentru coifură a armatei a fost modificată la data de 28 iulie 1950, prin înlocuirea emblemei rotunde cu steaua cu iniţialele „RPR" în mijloc[40]. În schimb, Miliţia deja adoptase emblema sub formă de stea roşie, cu marginile galbene, având în centru stema R.P.R., galbenă pentru ofiţeri şi albă pentru subofiţeri (din octombrie 1950 sergenţi), maiştrii, miliţieni, elevi şi trupa în termen, anterior datei de 2 februarie 1950, pentru că la acea dată ofiţerilor, subofiţerilor şi miliţienilor li se cerea printr-un ordin „să predea imediat, chiar în cursul zilei de azi vechile insigne R.P.R. de la caschetă"[41], ceea ce demonstrează că stelele fuseseră adoptate încă din anul 1949. Spre deosebire de steaua ofiţerilor din armată, steaua miliţienilor era mai mare în diametru cu câţiva milimetri[42] (fig. 7). Penitenciarele vor adopta şi ele emblema identică cu a miliţiei, dar fără stemă (doar steaua roşie), la data de 20 mai 1950[43]. Dacă securitatea şi trupele M.A.I. aveau aceleaşi tipuri de embleme de şapcă, miliţia şi penitenciarele se vor distinge prin modele specifice numai lor. Era din nou o copiere a uniformelor sovietice, unde singura structură militară care a avut stema ţării la emblemele de coifură, în perioada 1943-1992, a fost miliţia;

[39] A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 67/1949, f 126.

[40] *Decret nr. 190 pentru stabilirea emblemelor ce se poartă la uniformele Forţelor Armate ale Republicii Populare Române,* „Buletinul Oficial al Republicii Populare Române", an II, nr. 66/2 august 1950, p. 768.

[41] A.N.I.C., fond D.G.M, dosar 113/1950, f. 150.

[42] A se vedea planşe cu emblema de coifură tip stea, adoptată pentru miliţie şi penitenciare: A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 418/1952, f. 250-253.

[43] A.C.N.S.A.S., Fond Documentar, dosar 77, volum nr. 50, f. 320; a se vedea şi planşele cu stelele de penitenciare, roşii, fără nici un însemn în interior, A.N.I.C., Fond D.G.M., dosar 418/1952, f. 251 şi 253.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

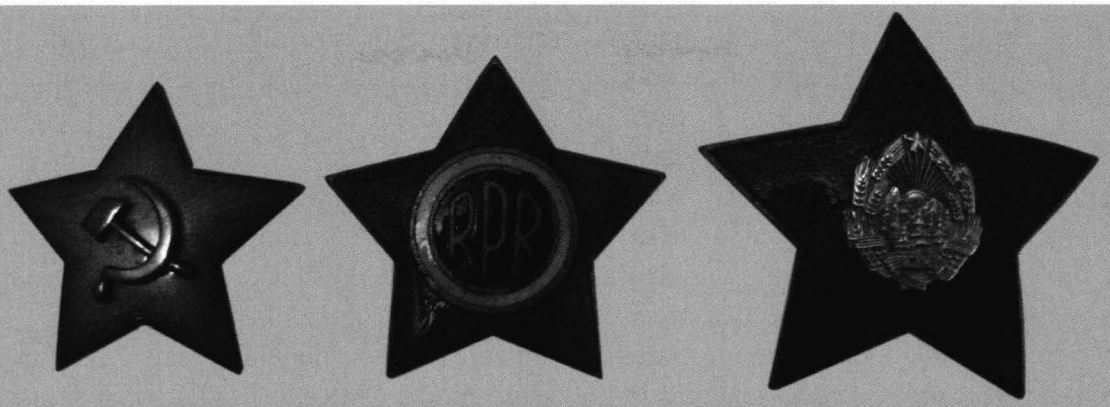


Fig. 7 *Embleme de coifură, de la stânga la dreapta: 1.Uniunea Sovietică, emblemă pentru armată, securitate şi trupele interne; 2.România, emblemă pentru ofiţerii din armată, securitate şi trupe interne, model 1950 (din 1951 şi pentru sergenţi reangajaţi); 3.România, emblemă pentru subofiţeri / sergenţi de miliţie, model 1949, identică cu a mirelui. Toate cele trei stele au culoarea fondului roşie şi marginile aurii*

Badges of headgear, from left to right: 1.Soviet Union, emblem for the army, political police and internal troops; 2.Romania, emblem for army, political police and internal troops officers, model 1950 (and from 1951 also for long-extended service sergeants); 3.Romania, emblem for non-commisioned officers / long-extended service sergeants of militsiya, model 1949, identical to the groom. All three stars have background color red and gold color border. (sursa: colecţia autorului)

armata şi restul internelor aveau steaua roşie, cu secera şi ciocanul în mijloc[44]. Tipul de emblemă de la şapca miliţianului a fost realizată până 1966, când emblemele tuturor structurilor militare, bazate pe stele în 5 colţuri, vor fi înlocuite cu stema Republicii Socialiste România. Au existat 3 variante, cu diferenţe minuscule, ale stemei din interiorul stelei miliţianului: cea 1950-1952, fără steluţa din stemă, cea din anii 1952-1965, cu steluţa adăugată şi cea din 1965-1966, cu noua denumire a statului: Republica Socialistă România, în loc de Republica Populară Română.

Deşi nu sunt vizibili în portret, miliţianul poartă pantaloni gri-albaştri, scurţi (de cizmă) şi cizme negre, din două motive. În primul rând, la orice ţinută militară la care se punea centură peste veston, se purtau obligatoriu cizme cu respectivul tip de pantalon (doar cadrele de aviaţie vor purta pantaloni lungi cu pantofi, chiar dacă aveau centură cu diagonală). În al doilea rând, sergenţii de miliţie nu mai aveau în dotare pantaloni lungi; subofiţerii de miliţie au avut însă în dotare, asemenea pantaloni şi ghete, dar maximum un an, pentru că la 2 februarie 1950 subofiţerii care nu predaseră încă aceste articole erau somaţi să o facă în termen de 3 zile[45]; ulterior, în normele de echipare din 1950 aceste articole vor dispărea atât pentru subofiţerii de miliţie, cât şi pentru cei din trupele M.A.I. Aşadar, din 1950, la miliţie, doar ofiţerii vor avea în dotare amândouă tipurile de pantaloni (lungi şi de cizmă), respectivi de încălţări (ghete şi cizme).

Ţinutele de miliţie erau, în anii '50, de două tipuri (nu ne referim la diferenţierea în funcţie de sezon, pe care am descris-o mai sus): de serviciu şi de oraş, aspectul acestora fiind identic. Conform normelor de echipare din anii 1949-1952, trupa în termen de miliţie avea un singur rând de haine, neavând ţinută de oraş; elevii aveau ca ţinută de serviciu o uniformă „tip trupă" (diferind doar materialul hainelor) şi ţinută de oraş de tip subofiţer (din 1950 sergent); angajaţii aveau câte 2 rânduri de haine identice, de acelaşi tip, unul pentru serviciu, cu durată de utilizare mai mică (de exemplu vestonul - 2 ani) şi una pentru oraş, cu durata de utilizare mai mare (vestonul de oraş – 5 ani), excepţie făcând cei

[44] Vom aminti doar câteva lucrări referitoare la uniformele sovietice: ***, *Uniformele şi emblemele Armatei Roşii şi Sovietice 1918-1958,* Leningrad, 1960 (în limba rusă); David Webster, Chris Nelson, *Uniforms of the Soviet Union 1918-1945,* Schiffer Military History, Atglen (SUA), 1998; Laszlo Bekesi, *Soviet Uniforms & Militaria 1917-1991 in colour photographs,* The Crowood Press, Ramsbury (Marea Britanie), 2000 (reeditare 2011).

[45] A.N.I.C., fond D.G.M, dosar 113/1950, f. 150. În acelaşi referat erau somaţi şi ofiţerii care nu predaseră încă galoanele galbene, dar şi angajaţii care nu predaseră vechile emblemă de şapcă (rotunde).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

care proveneau dintr-o categorie inferioară: subofiţerii/sergenţii care fuseseră promovaţi ofiţeri, la intrarea în noul corp primeau o ţinută de oraş „tip ofiţer", păstrând vechea ţinută tip subofiţer/sergent, desigur cu garniturile de la şapcă modificate şi cu epoleţii purtând noul grad, până la expirarea duratei de folosinţă ale acestor articole, când primeau un rând de haine de serviciu „tip ofiţer"; la fel, elevii care deveneau ofiţeri în urma absolvirii şcolii, îşi păstrau vechea ţinută de oraş din şcoală, tip subofiţer/sergent, dar care devenea ţinută de serviciu, ulterior următoarele ţinute de serviciu primite fiind de tip ofiţer, aşadar identice cu cele de oraş. Având în vedere acestea, presupunem că tânărul mire purta în imagine ţinuta de oraş, identică cu cea de serviciu, dar mai puţin folosită şi uzată.

Vom recapitula elementele uniformei, cu indicarea anului modelului: şapcă, veston, petliţe, pantaloni, cizme, centură, model ianuarie 1949, nasturi model 1948 sau 1950, epoleţi şi însemne de grad stabilite pe 23 octombrie 1950, emblema şepcii adoptată la sfârşitul anului 1949, cu datarea portretului între 23 octombrie 1950 şi 23 august 1952. Dacă gradul acestuia era de sergent, făcând parte din categoria de grade a sergenţilor reangajaţi, funcţia pe care o ocupa putea fi de şef al postului de miliţie Loamneş sau de lucrător în cadrul acestuia.

Prezentul studiu se doreşte a fi un început în studierea personalului miliţiei române, un subiect aproape deloc abordat din punct de vedere ştiinţific. Aniversarea semicentenarului Muzeului în Aer Liber ar trebui să reprezinte deschiderea unei noi etape în cercetare, care să cuprindă şi abordarea unor subiecte inedite, cum ar fi interferenţa instituţiei miliţiei cu mediul rural, în anii 1949-1989. Un muzeu în aer liber oferă marele avantaj al unei palete largi de subiecte de cercetare ştiinţifică şi de activităţi culturale, care nu ar trebui să se limiteze strict la zona etnografică. Integrarea etnografiei în istoria civilizaţiei şi în istorie, corelarea evoluţiei civilizaţiei tradiţionale cu alte fenomene, ilustrarea unor instituţii care au interferat cu mediul rural (primărie, poştă, post de jandarmi, post de miliţie) ar trebui să fie adăugate, din punctul nostru de vedere, la coordonatele tradiţionale de cercetare ale actualului Muzeu al Civilizaţiei Populare Tradiţioanle ASTRA. Valorificarea rezultatelor cercetărilor privind miliţia, în Muzeul în Aer Liber, ar putea fi realizate prin următoarele modalităţi: redactarea de articole şi publicaţii ştiinţifice privind acest subiect; reconstituirea unui post de miliţie rural, specific anilor '50 şi prin activităţi cultural-educative cu elevi, studenţi şi publicul larg, prin care să fie explicate schimbările dramatice pe care satul şi civilizaţia populară românească le-au suferit în anii regimului comunist, la care şi miliţia a participat, mai mult sau mai puţin.

BIBLIOGRAFIE:

I. Surse inedite:

A.C.N.S.A.S. (Arhivele Consiliului Naţional pentru studierea Arhivelor Securităţii), Fond Documentar, dosar 77, volum nr. 50.

Arhivele Naţionale Istorice Centrale (A.N.I.C.). Fondul Direcţia Generală a Miliţiei (D.G.M.), dosarele: 1/1948, 2/1948-1949, 15/1949, 39/1949, 67/1949, 113/1950, 128/1951, 270/1951, 418/1952, 427/1953.

II. Surse edite:

Presă:

„**Buletinul Oficial al Republicii Populare Române**": an II, nr. 60/14 iulie 1950, 61/21iulie 1950, 66/2 august 1950.

„**Monitorul Oficial**":

- Partea I, an CXVI, nr. 101/30 aprilie 1948, p. 3948 (2A) – 3978 (32A), *Decretul nr. 18 pentru stabilirea uniformelorArmatei Republicei Populare Române*;
- Partea I A, nr. 19, 23 ianuarie 1949, p. 798;

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

„**Pentru Patrie**". Bucureşti, periodic (lunar sau bilunar) editat de Ministerul Afacerilor Interne, anii 1949-1966.

Volume, articole:

***. *Ministerul Afacerilor Interne. Regulament pentru stabilirea, descrierea şi portul uniformelor militare,* f.e., f.l., 1969.

***. *Regulament pentru descrierea şi portul uniformelor forţelor armate ale R.P.R.,* Editura Militară a Ministerului Forţelor Armate ale R.P.R., Bucureşti, 1953 (anul apariţiei este defapt 1952, n.a.).

***. *Uniformele şi emblemele Armatei Roşii şi Sovietice 1918-1958,* Leningrad, 1960 (în limba rusă).

Bekesi, Laszlo. *Soviet Uniforms & Militaria 1917-1991 in colour photographs,* The Crowood Press, Ramsbury (Marea Britanie), 2000 (reeditare 2011).

Boboescu, Emil. *Uniformele şi echipamentul armatei române. 1948-1965 (III),* în „Buletinul Muzeului Militar Naţional", serie nouă, nr. 5, Bucureşti, 2007, p. 214-231.

Idem. *Uniformele şi echipamentul armatei române. 1948-1965 (IV),* în „Buletinul Muzeului Militar Naţional", serie nouă, nr. 6, Bucureşti, 2008, p. 347-353.

Doagă, Aurelia. *Ii şi cămăşi româneşti,* Editura Tehnică, Bucureşti, 1981.

Furtos, Andreea. *Personalul administrativ al Penitenciarului Sighet (1950-1955). Profiluri umane,* studiu în format electronic, disponibil pe adresa http://www.history-cluj.ro/Istorie/anuare/AnuarBaritHistorica2007/24.A.Furtos.Personalul%20administrativ%20al%20penitenciarului%20Sigh.pdf, site accesat ultima oară în data de 27 septembrie 2012.

Lăcătuşu, Dumitru. *Miliţia RPR între 1949-1960,* în: *Structuri de partid şi de stat în timpul regimului comunist. Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România,* vol. III, Ed. Polirom, Iaşi, 2008

Scurtu, Ioan; Alexandrescu, Ion; Bulei, Ion; Mamina, Ion. *Enciclopedia de istorie a României,* Editura Meronia, Bucureşti, 2001.

Şerbănescu, Horia Vladimir. *Uniformele şi echipamentul armatei române în epoca comunistă. I. Perioada de început. 1948-1950,* în „Buletinul Muzeului Militar Naţional", serie nouă, nr. 1/2003, Partea I, Bucureşti, 2003, p. 170-181.

Idem. *Uniformele şi echipamentul armatei române. 1948-1965 (II),* în „Buletinul Muzeului Militar Naţional", serie nouă, nr. 2, Bucureşti, 2004, p. 238-249.

Tokar, L. *History of Russian Uniform. Soviet Police 1918-1991,* „Exclusive" Publishing House St. Petersburg, 1995.

Webster, David; Nelson, Chris. *Uniforms of the Soviet Union 1918-1945,* Schiffer Military History, Atglen (SUA), 1998.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Modes d'éclairage bruts et semi-bruts à travers les continents*

Laurent CHRZANOVSKI**

Dintre toate mijloacele de iluminat, lămpile şi lumânările împreună cu suporturile lor de diverse feluri şi vechimi, reprezintă „partea leului" în bibliografia ştiinţifică. Sunt rare studiile dedicate surselor de iluminat simple, adesea descrise ca şi „arhaice". În această cercetare dorim să punem în valoare folosirea acestor tehnici de-a lungul timpului şi rolul fundamental pe care acestea îl joacă în diferitele perioade ale umanităţii, în mod special atunci când unele societăţi, în anumite circumstanţe sociale, economice sau politice au trebuit să revină la utilizarea lor, cu toate că mijloace de iluminat mult mai performante erau deja disponibile. În grija noastră de a prezenta o cercetare atât diacronică, cât şi interdisciplinară, am combinat elemente din publicaţii etnografice, antropologice, arheologice şi iconografice. Articolul de faţă se focalizează pe două mari secţiuni: modurile de iluminare „brute" – făcând apel la un singur material – şi cele „semi-brute" – care recurg la mai multe materiale sau tehnici.

În prima categorie, descriem diferitele utilizări, statice sau mobile, ale lemnului sau ale plantelor din zone mlăştinoase, in primis se foloseau lemnul de brad, scoarţa de stejar şi tijele de papură, specifice pentru Europa şi America de Nord şi „nuca braziliană" pentru America de Sud sau „candela boşimanului" pentru Africa meridională.

În cea de-a doua categorie, analizăm tipurile de torţe care implică utilizarea diferitelor combinaţii de fibre vegetale şi grăsimi animale, smoală sau răşină, în special pe continentul european şi de asemenea exemplul de torţe de „candlenut-tree", atestate în special în Australia, în Hawai şi în Indonezia. În ambele secţiuni subliniem rolul pe care anumite animale l-au jucat ca sursă de lumină pentru triburile ce trăiau în zona rece din emisfera nordică. Este cazul aşa-numitelor „candlefishes" pescuite în Pacific sau cel al „petrels" vânate în Insulele Shetland. Tot din regnul animal, detaliem rolul jucat de licuricii vii cu lumina fixă în culturile Americii precolumbiene, ale Indoneziei şi ale Japoniei. În sfârşit, un scurt text face o trecere în revistă a tehnicilor utilizate în România cu exemple specifice cum ar fi torţele din porumb sau bolurile de răşină dotate cu fitile din lemn.

Mots-clé: éclairage, matières brutes, animaux, techniques, histoire, ethnoarchéologie
Cuvinte cheie: iluminatul artificial, materii prime, animale, tehnici, istorie, etnoarheologie

Introduction

Parmi les moyens d'éclairage, les lampes et les bougies ainsi que leurs supports, de toutes sortes et de tous âges, se taillent la part du lion dans la bibliographie scientifique.

En effet, rares sont les études, qui sont dédiées à luminaires simples, souvent décrits comme 'archaïques', à savoir les photophores ne dépendent ni du traitement 'complexe' d'un combustible déterminé (pressage, raffinage etc.) - huiles, cires -, ni de l'utilisation combinée d'une mèche, d'un combustible et d'un support aux caractéristiques techniques bien établies (i.e. la lampe, proprement dite). De plus, pour la plupart, ces recherches sont limitées géographiquement ou chronologiquement, rendant très difficile une approche globale et diachronique, qui repose encore sur les rares recherches intercontinentales remontant presque toutes à l'âge d'or de l'ethnoarchéologie muséale, à savoir les années 1900 à 1940 (*in primis* Hough 1928).

* This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development POSDRU 89/1.5/S/60189 with the title „Postdoctoral Programs for Sustainable Development in a Knowledge Based Society"

** Doctor, Archéologue, Chercheur Associé, CNRS, France; e-mail: l.chrzanovski@bluewin.ch, str. 9 mai, 36, ap. 2 / 550201 Sibiu (Romania)/ gsm RO: +4 0730 36 25 44.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Partant de cela, nous avons ainsi choisi de traiter ce sujet sans prétention d'exhaustivité, mais en essayant de lui donner une approche aussi vaste et interdisciplinaire que possible.

Pour plus de facilité, nous avons classé ces techniques d'éclairage en deux grandes catégories, celle des modes 'bruts' utilisant un matériel naturel unique et ceux 'semi-bruts' alliant deux techniques simples : un corps naturel principal et un apport supplémentaire, qu'il s'agisse un second matériel combustible ou encore d'une simple mèche.

Par cette étude, nous souhaitons mettre en valeur le rôle de ces techniques à travers les âges. En effet, contrairement aux idées reçues, la plupart d'entre elles ont été utilisées jusqu'au début du XXe siècle dans des régions rurales d'Europe et sont encore utilisées, à ce jour, dans d'autres continents.

A plusieurs reprises dans l'histoire, quelques-unes de ces formes rudimentaires d'illumination sont même revenues en force dans la vie quotidienne de différentes sociétés 'évoluées', y compris dans des cadres urbains et relativement aisés, lorsque les contextes sociaux, économiques ou politiques ont rendu inaccessible au plus grand nombre l'accès à des formes d'éclairage plus 'évoluées'.

Un exemple illustrant particulièrement bien ce repli vers des techniques ancestrales est celui de l'Angleterre des XVe au XVIIIe siècle.

En 1462, la "*Worshipful Company of Tallow Chandlers*", obtient par décret royal un contrôle monopolistique sur les chandelles de suif, mais aussi sur les huiles, les onguents et les graisses de toutes sortes. Elle bénéficie pour cela de mesures juridiques sans précédent interdisant à quiconque - même aux paysans éleveurs - de confectionner des chandelles ou de vendre sur les marchés les graisses d'éclairage.

Or, ce que l'on ignorait jusqu'aux récentes découvertes archéologiques effectuées à Winchester (cf. Biddle 1990), ce sont les conséquences pratiques de cette décision royale. Les études menées sur le mobilier de cette ville, pourtant aisée, démontrent clairement la disparition des lampes à suif de la sphère domestique exactement en correspondance avec les premières décennies d'existence de la guilde. Elles prouvent aussi le retour à la technique ancestrale des tisons de jonc, bien attestée par la présence renouvelée de porte-tisons de toutes formes. Désormais privée de chandelles de suif, qui ne sont désormais accessibles qu'aux riches et à l'église - tout comme l'étaient déjà les bougies de cire ou les lampes à huile -, la population anglaise se replie ainsi malgré elle sur une source fiable d'éclairage à la portée de ses bourses (fig. 1). Ce regain d'intérêt, forcé, pour une technique archaïque a entraîné la création d'une immense variété morphologique des porte-tisons (*rushlight holders*), dont les typologies micro-régionales développées en Angleterre et en Iralnde du XVe au XIXe siècle ont fait récemment l'objet d'une monographie et exhaustive (Ashley 2001).

Fig.1 *Les effets des tarifs monopolistiques pratiqués par la guilde des "Tallow chandlers": malgré un bien-être relatif illustré par la qualité des meubles de la chambre et des vêtements des personnages, une famille anglaise veille autour d'un porte-tisons, ne pouvant se permettre d'acheter d'autres combustibles d'éclairage. Gravure anglaise de la fin du XIXe s.*

Efectele tarifelor monopolistice practicate de către breasla „Tallow chandlers": în ciuda unei bunăstări relative, ilustrată de calitatea mobilierului încăperii şi de hainele personajelor, o familie engleză veghează lângă un suport cu aşchie, neputând cumpăra alt combustibil de iluminat. Gravură engleză de la sf. sec. XIX.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

A. Les modes d'éclairage bruts

Les modes d'éclairage que nous définissons comme 'bruts' sont ceux qui ne nécessitent aucun travail complexe de préparation; plus encore, ils peuvent être utilisés avec ou sans support spécifique et, surtout, sans mèches. Il s'agit bien entendu du bois, mais aussi de deux autres catégories très peu étudiées: les animaux morts et les animaux vivants.

I. Le bois et les produits végétaux bruts

Après avoir réussi à domestiquer le feu, l'homme comprend rapidement l'utilité de déplacer la flamme pour pouvoir s'éclairer ailleurs qu'auprès du foyer (cf. Perlès 1977). À l'aube de la préhistoire, la recherche des moyens d'éclairage est déjà née. On voit apparaître, en premier lieu, la torche simple, à savoir un simple tison de bois non traité.

Les plus récentes recherches en anthropologie (cf. Thery-Parisot 2000) ont démontré que, par tâtonnement, l'homme apprend à distinguer les différentes sortes de bois et de grandes plantes des marécages : celles qui sont aptes à être manufacturées, celles qui sont propices au chauffage et à la cuisson et, enfin, celles qui sont les plus propices à l'éclairage, c'est-à-dire les fibres qui émettent une flamme de qualité et une faible fumée. Parmi ces dernières, le sapin blanc et le jonc excellent, comme en témoigne leur utilisation ininterrompue, attestée historiquement et archéologiquement depuis le néolithique jusqu'au XIXe siècle.

Ainsi, le plus ancien combustible découvert par l'homme est le principal moyen d'éclairage des sociétés d'Europe continentale jusqu'à l'âge d'or de l'Empire romain, où il est remplacé, dans les sphères les plus aisées des classes urbaines, par la bougie, la lampe à huile et la lampe à suif.

Le bois refait néanmoins son apparition massive dès le déclin de l'Empire romain. Comme l'ont démontré des études récentes effectuées dans les vallées alpines de la province de Bergame (cf. Castelletti, Castiglioni 1993), la seule période pré-moderne où les habitants de ces contrées ont utilisé d'autres combustibles que le bois ou le suif fut celle du haut Empire, où l'on remarque l'utilisation de lampes à huile en concurrence avec les luminaires traditionnels.

Comme source de lumière, le bois peut être utilisé de différentes façons, en fonction de sa qualité et de l'usage que l'on veut en faire, statique ou encore mobile.

Usage statique:

Le foyer (fig. 2) : élément central par antonomase de la vie familiale depuis la nuit des temps, le foyer permet d'éclairer, de cuisiner et de se réchauffer. Omniprésent depuis la préhistoire, il était resté confiné aux habitats ruraux à l'époque romaine, à cause du système de chauffage aux murs et au sol des maisons de ville et des riches villas. Sa réapparition dans le cadre urbain et surtout dans les demeures nobles est un fait du moyen âge. D'abord situé au centre de la pièce principale, spécialement dans les demeures les plus humbles, le déplacement du foyer vers l'un des murs de la salle, facilitant l'utilisation de l'ensemble de la pièce, donne naissance à la cheminée. Peu étudié en Europe Occidentale, ce transfert de collocation a été daté en Pologne au courant du IXe siècle, les chercheurs estimant que la mutation définitive est déjà parachevée au milieu du Xe siècle (cf. Firszt 2000). Dès lors, la cheminée, fonctionnelle ou d'apparat, devient la plus grande source de lumière des salles de réception des châtelains et des bourgeois, associée lorsque l'occasion et les moyens le permettent à d'autres luminaires supplémentaires. Son prestige restera tel que l'apparition des poêles même monumentaux ne lui portera pas ombrage dans la pièce principale, où elle coexistera le plus souvent avec ce nouveau mode de chauffage.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Fig. 2 *Exemple de foyer primitif*
Exemplul unui foc primitiv

Les brasiers (fig. 3): si l'archéologie ne nous a livré que peu d'exemples, pour la plupart très fragmentaires, de ce type d'ustensile, les brasiers sont en revanche bien attestés par les sources écrites et les témoignages iconographiques. Petites bassines de métal, efficaces aussi bien pour se chauffer que pour s'éclairer, ces petits " foyers portatifs " étaient très communs, utilisés dans des chambres à coucher, des granges ou encore dans les campements militaires. L'ingéniosité des artisans médiévaux d'Allemagne et des Flandres conduit au développement de deux solutions hybrides entre le brasier et la cheminée, le *Leuchtkamin* (fig. 4), véritable petite cheminée en miniature destinée à accueillir les brasiers, située à mi-paroi de nombreuses maisons seigneuriales, et le *Leinhout* (fig. 5), pratique hotte de tissu huilé ou de métal à placer sur le brasier pour en évacuer la fumée.

Fig. 3 *Le brasier, utilisé par des paysans scandinaves dans une grange, alors qu'ils battent le blé; illustration tirée du traîté de l'évêque Olof le Grand, Historia de Gentibus Septentrionalibus, Roma 1555 (Liber Secundus)*
© Bibliothèque Nationale de Finlande

Caldararul folosit de către ţărani într-un grajd, când băteau grâul; gravură a cărţii Historia de Gentibus Septentrionalibus a lui Olaus Magnus, Roma 1555 (Liber Secundus)
© Biblioteca Naţională a Finlandei

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

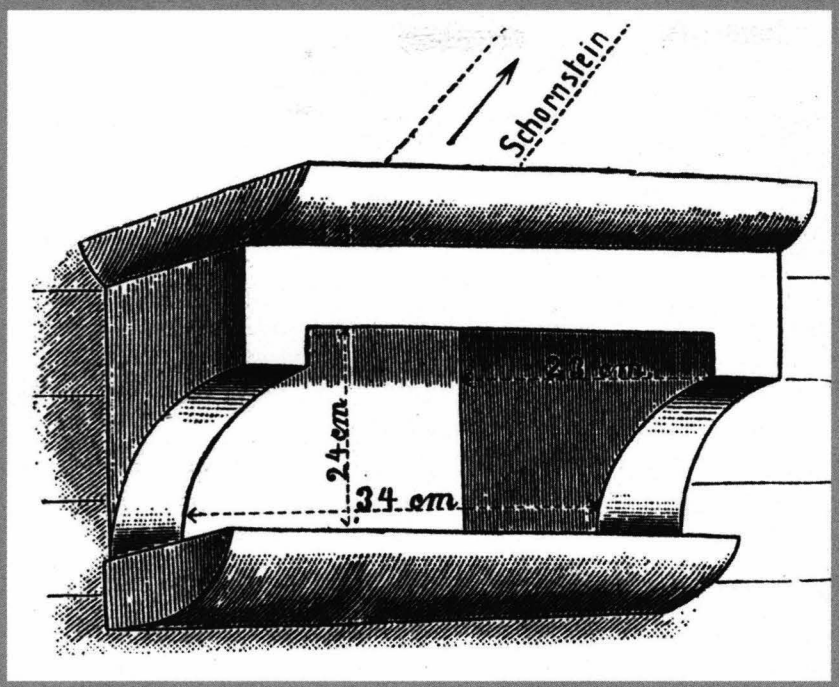


Fig. 4 *Leuchtkamin*
Şemineu
(tiré de/după Pommerening 1964)

Fig. 5 *Leinhout*
Felinar
(tiré de/după Pommerening 1964)

Les porte-tisons : dans le milieu alpin, on observe dès la protohistoire l'utilisation massive d'éclat de bois de sapin blanc, comme l'attestent, par exemple, les milliers de fragments de tisons et de torches de tisons découverts dans les mines de sel de Hallstadt (Autriche). Qualitativement, les tisons de ce bois dégagent une lumière meilleure que celle des chandelles de graisse animale et presque aussi bonne que delle des bougies de cire, car la haute teneur de térébenthine de leur résine favorise une bonne et lente combustion, tout en ne dégageant que peu de fumée. Dans les zones où le sapin blanc ou ses équivalents ne font pas partie de la flore commune, comme la Grande Bretagne, les porte-tisons sont utilisés avec plusieurs variétés de jonc. Dans les pays scandinaves et en Russie, en revanche, on utilise aussi bien les bois de sapin que l'écorce de bouleau séchée.

La technique consistant à déformer et à recourber la base des tisons en la trempant dans l'eau pour mieux les encastrer dans des fentes verticales (parois murales) doit certainement être très ancienne, mais elle n'est archéologiquement attestée que depuis le moyen âge. En revanche, une invention assurément médiévale est constituée par les nombreux supports métalliques ou porte-tisons (cf. Firszt 2000) (fig. 6). On en observe en premier lieu des types très simples, généralement en fer, constitués d'une partie tubulaire ajustable pour placer le tison et terminés par un long clou. Ils pouvaient ainsi se ficher, en fonction de leur forme, soit verticalement (dans les murs et les portes), soit horizontalement (p. ex. sur les tables). En parallèle, on trouve des porte-tisons plus élaborés, autoportants, hauts sur pied et dotés de mécanismes permettant de placer le tison à une hauteur déterminée (fig. 7). En Autriche et en Bavière enfin, on trouve d'amusantes petites statuettes de terre cuite, à mettre sur la table et dont la bouche sert de porte-tisons, portant le nom dialectal de *Maulaffen* (cf. Schömer 1926).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

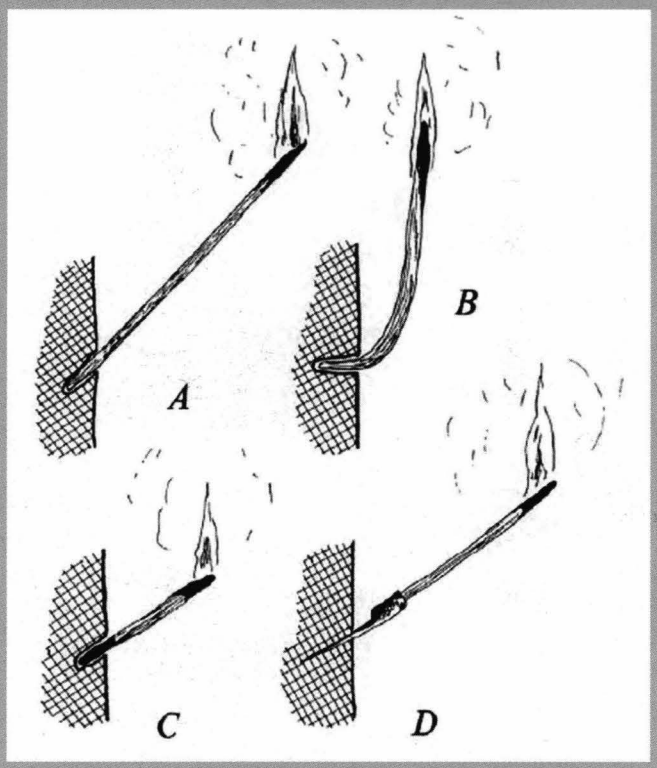


Fig. 6 *Les différentes façons de figer un tison dans un mur, selon les découvertes des archéologues polonais*

Diferite modalităţi de a prinde o aşchie într-un zid, după descoperirile arheologice din Polonia (tiré de / dupa Firszt 2000)

Fig.7 *Porte-tisons suisses du XIXe siècle*
Suporturi pentru aşchii, Elveţia, sec. XIX
© Historisches Museum Olten

La «noix du Brésil»:

Selon la tradition, les indigènes d'Amazonie ont découvert très tôt les propriétés des fruits du «Noyer du Brésil» (*Bertholletia excelsa), de petites noix aux propriétés nutritives, mais aussi d'éclairage* (fig. 8). *Appelées «castanha-do-pará»* par les Portugais, elles furent utilisées par les premiers colons comme bougies d'appoint, simplement placées dans des bols. Saturées de graisse, ces noix brûlent sans effort et dégagent une très bonne, quoique faible, lumière (cf. Wadt et al. 2005 et le site *brazilnuthistory*).

Fig. 8 *Noix du Brésil allumées*
Nuci braziliene aprinse

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Usage mobile :

Les tisons libres : bien avant l'invention de la lampe de mineur fixée sur le casque ou pendue en bandoulière, les tisons libres de bonne qualité étaient le seul moyen de s'éclairer en mouvement tout en gardant les deux mains libres. Même si certainement plus anecdotique que fréquent, cet usage est bien attesté (fig. 9).

Fig. 9 *Le tison de bois de sapin tenu par la bouche permet de continuer ses activités les mains libres, comme en témoigne la gravure ornant le chapitre dédié aux moyens d'éclairage du traîté de l'évêque Olof le Grand, Historia de Gentibus Septentrionalibus, Roma 1555 (Liber Secundus, p. 77)*
© Bibliothèque Nationale de Finlande

Aşchie din brad ţinută în gură permite continuarea activităţii păstrând mâinile libere, aşa cum arată gravura de la începutul capitolului despre sistemele de iluminat ale cărţii Historia de Gentibus Septentrionalibus a lui Olaus Magnus, Roma 1555 (Liber Secundu, p. 77)
© Biblioteca Naţională a Finlandiei

Les torches : formées d'un faisceau de tisons, plus rarement d'un seul morceau de bois taillé aux extrémités, les torches sont depuis la plus profonde antiquité le système privilégié de l'éclairage extérieur (fig. 10). Selon la qualité du bois, il faut parfois l'enduire de poix ou de suif pour obtenir une luminosité suffisante. La projection ponctuelle d'étincelles liée à leur consommation en interdit toute utilisation dans les milieux fermés à cause du risque d'incendie; les seuls espaces intérieurs où leur présence est attestée sont les galeries de passage et autres espaces de circulation des châteaux médiévaux.

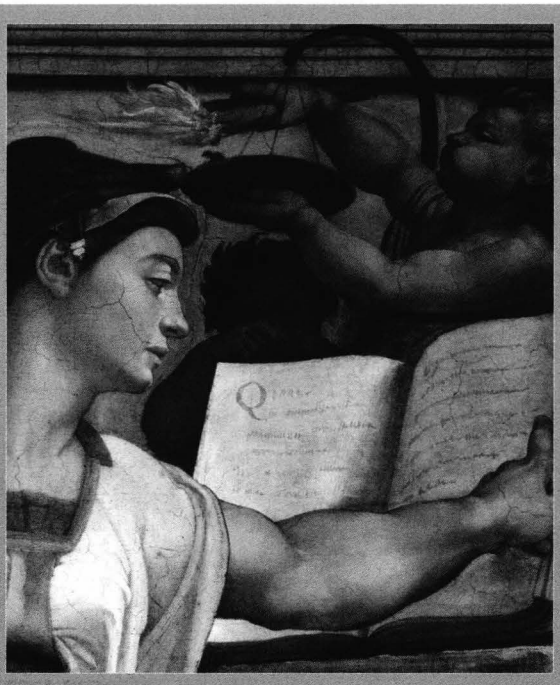


Fig. 10 *Un putto allume de sa torche la lampe de lecture de la Sibylle Erythréenne. Détail de la fresque de la Chapelle Sixtine.*

Un 'putto' aprinde cu făclia sa opaiţul de lectură al Sibilei Erithreana. Detaliu din fresca Capelei Sixtine.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Les bougies d'écorce de bouleau (Europe, Scandinavie, Amérique du Nord) : l'écorce de bouleau, enroulée, semble avoir été utilisée comme luminaire depuis le néolithique, surtout pour de courts déplacements ou encore comme luminaires d'appoint, dans les vallées alpines, pyrénéennes, mais aussi dans les pays scandinaves, en Pologne et en Russie. La confection de ces "bougies" est simple : les morceaux d'écorce sont roulés et fixés avec des épines de bois, puis séchés au moins trois jours avant que l'on puisse en faire usage (fig. 11). La qualité de leur éclairage est excellente, mais, contrairement aux éclats sapin, elles ont l'inconvénient de se consommer très rapidement. Ainsi, afin qu'elles brûlent plus longtemps, on les plongeait souvent dans de l'huile végétale ou dans du suif (cf. Wunderlin 2007).

Fig. 11 *Bougies d'écorce de bouleau.*
"Candele" din scoarță de stejar
© Museum der Kulturen, Basel.

La "chandelle du boshiman" (Afrique) : en Afrique du Sud et Namibie, les indigènes ont très longtemps utilisé des branches séchées de géranium (*Sarcocaulon patersonii*), comme moyen idéal d'allumer ou d'augmenter la capacité lumineuse des foyers, mais aussi comme simples torches (fig. 12), en particulier pour s'éclairer dans les mines.

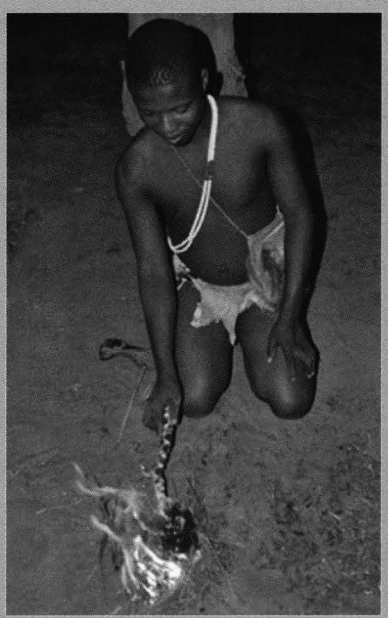


Fig. 12 *Chandelle de Boshiman utilisée pour allumer un feu.*

„Candela boşimanului" folosită pentru aprinderea focului.

Fig.13 *L'arrestation du Christ de Lukas Cranagh (1509) : en haut à droite, on observe deux corbeilles à feu portées par des gardes armés.*

Arestarea lui Christos, gravură a lui Lukas Cranagh (1509): sus, în dreapta, observăm două „coşuri de foc" purtate de gărzi înarmate

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Les "corbeilles à feu" (fig. 13): Il s'agit de simples tiges de bois surmontées d'une corbeille métallique remplie de petites bûches enduites de graisse animale ou de poix. Si, à notre connaissance, aucun exemplaire intact d'époque pré-moderne n'est parvenu jusqu'à nous, les "corbeilles à feu" sont bien attestées dans l'iconographie médiévale déjà. Elles furent créées comme arme de destruction servant à bouter le feu à des structures ennemies, comme en témoigne la tapisserie de Bayeux. Cependant, elles semblent être souvent utilisées comme moyen d'éclairage en temps de paix, tout en restant vraisemblablement un apanage exclusif des soldats et des corps de garde, comme le démontrent les multiples représentations artistiques médiévales et renaissantes inspirées du thème de l'arrestation du Christ, qui constituent une source iconographique inépuisable sur cet instrument.

II. Les animaux-luminaires sans mèche

Cette forme d'éclairage n'est bien attestée que sur la côte Pacifique d'Amérique du Nord (entre l'Oregon et l'Alaska) grâce aux récits de l'expédition de Lewis and Clark, qui a consigné l'usage par les indigènes de petits poissons de mer (Eulachon) qui, une fois séchés, servaient de bougies sans nécessiter de mèche ou d'autre ajout, d'où le nom de "candlefish" que leur attribueront les premiers colons (fig. 14 et fig. 15).

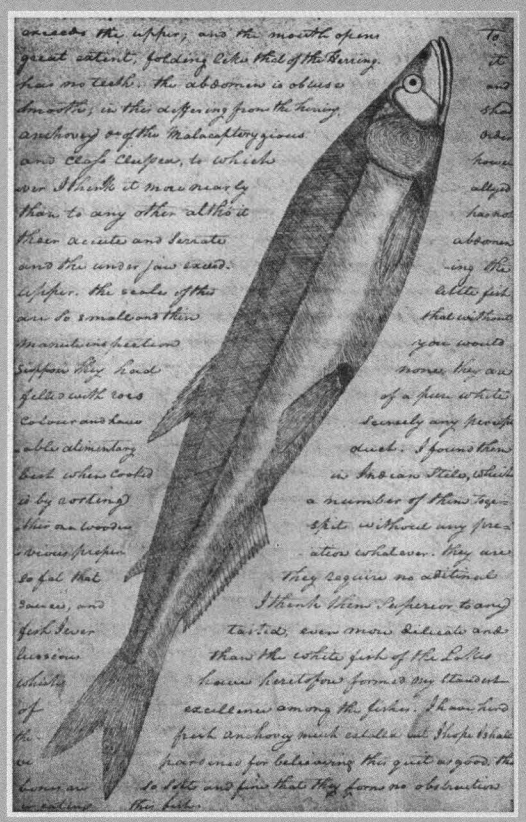


Fig. 14 *Dessin d'Eulachon dans le journal de Lewis et Clark*
Desen de Eulachon din ziarul lui Lewis şi Clark

Fig.15 *Illustration de l'usage du „candlefish", reconstitution d'après Hough 1898*

Folosirea a unei „candlefish"ca lumânare, reconstituire după Hough 1898
© Andrei Mărgărit, Laurent Chrzanovski

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Néanmoins, on peut affirmer que ce type d'éclairage était aussi utilisé aussi bien dans les pays riverains de l'Atlantique Nord que dans certaines contrées de l'Europe septentrionale (Mer du Nord, Mer Baltique, Océan Arctique), où les récits ethnographiques font mention de l'utilisation en ce sens de petits harengs et d'autres espèces de poissons, voire même en Mer Noire et en Méditerranée, où l'on avait parfois recours à la nageoire dorsale de certaines espèces de petits requins.

III. Les luminaires vivants

L'apport à l'histoire luminaire de plusieurs spécimens du monde animal utilisés vivants n'a été étudié que très superficiellement.

Et pour cause, tant les informations sont dispersées : les sources historiques et ethnographiques n'en font que rarement mention, la nature périssable de ces «luminaires» en rend impossible une approche archéologique et, enfin, l'impossibilité de transporter à longue distance des animaux vivants limite fortement l'usage de telles coutumes à la zone géographique propre a chacune des espèces que nous décrivons ci-dessous.

Contrairement à leurs cousins du continent européen, qui émettent une lumière intermittente, un certain nombre d'insectes luminescents d'Amérique du Sud, d'Afrique et d'Asie émettent une lumière fixe et suffisante même pour lire et écrire. Ils ont donc été utilisés vivants, depuis la nuit des temps, pour illuminer les demeures mais aussi, pour les plus lumineux, pour éclairer les sorties de nuit (Hough 1928, pp. 44-45).

Les lucioles d'Amérique

L'espèce la mieux étudiée est sans aucun doute le *Pyrophorus noctilucus* (cf. Demange 2009 et Fraval 2009), un coléoptère élatéride du genre Pyrophorus très répandu sur le continent américain, du Sud de la Floride au Brésil et même à Hawaï. Il s'agit d'un insecte mesurant environ 2,5 cm. et doté de quatre zones lumineuses (deux sur le dos, deux sous les ailes). En langue amérindienne, son nom populaire était *cucujo* ou *cocujo,* comme nous l'apprennent les récits des conquistadors (fig.16 à 17).

Fig.16 *Un pyrophorus noctilucus (cucujo)*

Fig. 17 *Lanterne naturelle pour cucujos : une jicara – cucurbitacée d'Amérique centrale – dotée d'une porte et percée de dizaines de trous à l'arrière.*

Lanternă naturală pentru cucujos : un jicara - dovleac din America centrală – cu uşă şi zeci de de găuri în partea din spate
(tiré de/după Hough 1928, pl. 39, fig. 3)

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Parmi les lucioles, c'est l'espèce la plus luisante, dégageant une clarté atteignant 45 milliamberts, soit plus de 143 lumens au mètre carré: deux cucujos forunissent ainsi une lumière équivalente à celle d'une ampoule de 25 watts.

La puissance d'éclairage de ces lucioles est telle que les conquistadors en sont impressionnés; ils vont ainsi, à leur tour, adopter les *cucujos* pour pallier le manque d'huile, importé du *vieux continent* et très onéreux. C'est Gonzalo Fernandéz Oviedo (1478-1557), chroniqueur officiel des affaires indiennes, qui, le premier relate l'existence des cucujos dans son livre *Historia General y natural de los Indias* (livre XV chap. VIII), publié à Tolède en 1526.

Quatre ans plus tard, en 1530, Pierre Martyr Anghiera revient sur ce sujet, dans son *De Orbe Novo : "A Hispaniola et dans les autres îles océaniques (...) {on trouve des}* ***cucuios****. Ce sont des vers ailés, inoffensifs, un peu plus petits que des papillons, et qui ressembleraient plutôt à des scarabées, attendu que leurs ailes sont protégées par une enveloppe résistante, sous laquelle il les ramènent quand ils cessent de voler. A cet animal, de même qu'aux mouches lumineuses que nous voyons briller pendant la nuit, ou à certains vers luisants qu'on trouve dans l'épaisseur des haies, la nature, mère prévoyante, a donné quatre foyers lumineux, deux à la place des yeux, et deux autres cachés dans les entrailles, sous la carapace, et qu'ils ne découvrent que lorsque, ainsi que les scarabées, ils sortent leurs petites ailes de leur fourreau et se mettent à voler. Chaque cucuio porte donc en quelque sorte avec lui quatre lanternes. (...) C'est à la clarté de ces cucuios volant que les indigènes tissent, cousent, filent et même dansent. (...). C'est à cette clarté que projette l'insecte, tant qu'il n'est pas rassasié, qu'on peut lire ou écrire. Quand les cousins sont avalés et digérés et que la faim du cucuio s'apaise, la lumière qu'il a en lui commence à s'affaiblir. Dès que les indigènes s'aperçoivent qu'elle diminue, ils ouvrent leur porte pour que l'insecte recouvre sa liberté et cherche ailleurs sa pâture. (...) On dirait une flamme qui brille : mais ce pouvoir éclairant ne tarde pas à languir et à s'éteindre : car cette humeur brillante est contenue dans une substance bien petite. Voici encore un autre avantage bien extraordinaire que l'on doit au cucuio. Les indigènes, que nous destinons à cet office, marchent plus volontiers pendant la nuit, lorsqu'ils attachent aux pouces de leurs pieds deux cucuios. Le voyageur s'avance alors avec autant de facilité, que s'il portait avec lui autant de lanternes que les cucuios jettent de feux. Il en porte encore un à la main, qui l'aide à chercher des utias. On sait que les utias sont une espèce de lapins un peu plus grands que les rats. Jusqu'à notre arrivée les indigènes ne connaissaient que cette sorte de quadrupède, et ils la mangeaient. Ils se livrent également à la pêche en se faisant aider par les cucuios. Aussi bien ils aiment avec passion cet exercice, et le pratiquent dès le berceau. Les deux sexes, en effet, sont aussi bien habitués à nager qu'à marcher à pied sec: ce n'est pas étonnant quand on songe au mode d'accouchement des femmes. A peine se doutent-elles des approches de la délivrance qu'elles se rendent au bois voisin, saisissent à deux mains les branches d'un arbre, enfantent sans l'aide d'une sage-femme, et portent elles-mêmes en courant jusqu'au cours d'eau voisin l'entant qui vient de naître. Là la mère se lave et se relave, elle et son enfant, se frotte, se plonge dans l'eau, et, sans faire entendre une plainte, sans bruit, retourne chez elle et commence l'allaitement. Les jours suivants elle continue à se laver fréquemment, elle et son enfant. Les mêmes habitudes se retrouvent partout. On a encore prétendu que dans d'autres pays les femmes, sur le point d'accoucher, se rendent au bord de l'eau, ouvrent les jambes et attendent que le nouveau né tombe dans l'eau. J'écrivais ces détails sur les intéressants cucuios, un peu avant l'heure de midi, lorsque j'ai reçu la visite inattendue de Camille Guillino (qui est mon commensal habituel non pas seulement parce qu'il est le ministre de Votre Excellence, mais à cause de son caractère que j'apprécie) et du chambellan de l'Empereur Jacques Canizarès. Ce dernier, tout-à-fait au début de ces affaires, était parti, en compagnie de quelques courtisans des souverains Ferdinand et Isabelle, jeunes gens désireux de nouveautés; il était du nombre de ceux qui suivirent Colomb en personne sur la seconde escadre de dix-sept navires qu'il conduisait au nouveau monde. J'ai raconté ce*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

voyage dans celle de mes décades qui est dédiée au cardinal Ascanio. Une fois à table ce Canizarès me raconta en présence de Guillino beaucoup d'histoires. Etant venu à parler des cucuios, il m'affirma qu'ayant débarqué dans une des îles des Cannibales, et étant obligé d'attendre sur la plage à cause des profondes ténèbres de la nuit, il fut le premier à découvrir un de ces cucuios qui sortit du bois voisin, et répandit au-dessus de leurs têtes une telle clarté que tous les voisins purent se voir et se reconnaître en détail. Il avança aussi sous la foi du serment que la clarté aurait été suffisante pour permettre de lire. Un Sévillan de grand crédit, nommé P. Fernandez de las Varas, un des premiers colons d'Hispaniola, le premier de ceux qui bâtirent dans l'île une maison en pierres depuis les fondations, affirme également qu'il a lu des lettres latines à la lumière d'un cucuio." (passage tiré de Pierre Martyr Anghiera, *De Orbe Novo, Les huit décades*, traduites du latin par P. Gaffarel, Paris 1907; Septième Décade, chapitre IX, pp. 637 – 641).

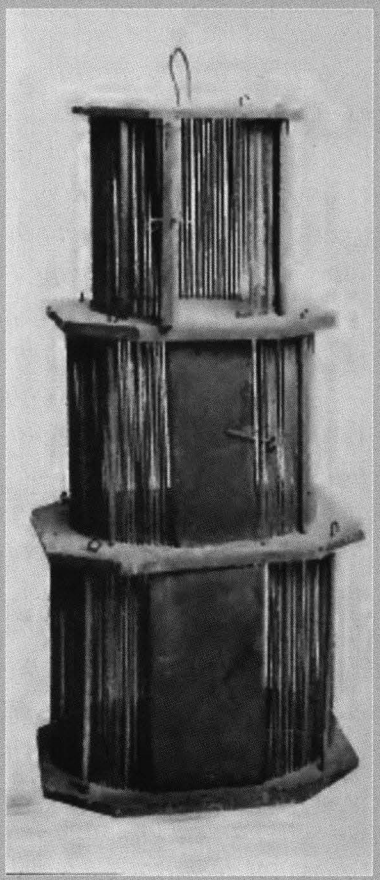
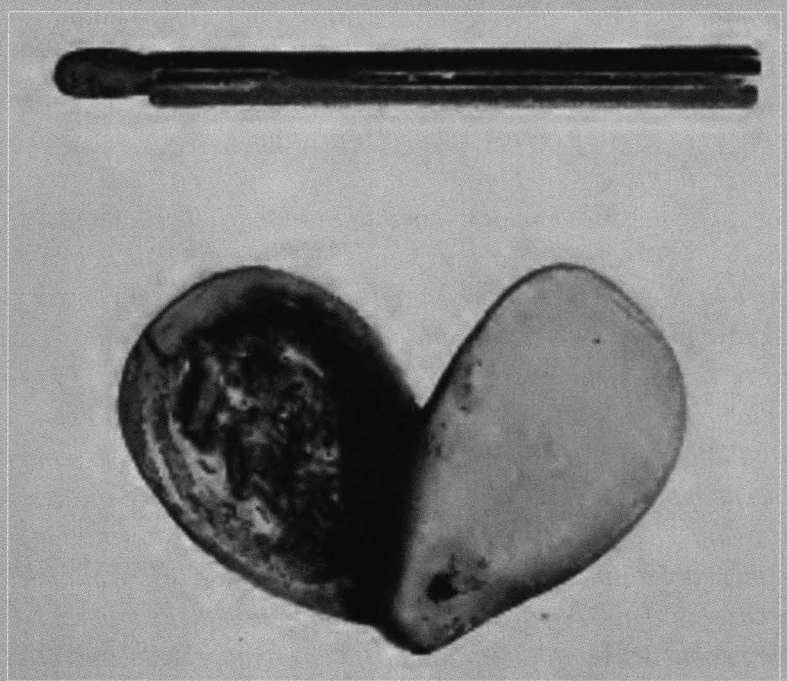


Fig. 18 *Grande lanterne en fer et en bois pour lucioles, provenant d'Indonésie.*

Lanternă mare din fier şi lemn pentru licurici, din Indonesia (tiré de/după Hough 1928, pl. 40, fig. 7)

Fig. 19 *„Lanterne" de bois constituée d'un couvercle et d'une soucoupe que l'on remplissait de cire pour y coller les lucioles vivantes, provenant de Java.*

„Lanternă" de lemn alcătuită dintr-un capac şi o farfurioară umplută cu ceară pentru a lipi licuricii vii, din Java (tiré de / după Hough 1928, pl. 39, fig. 1-2)



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Les lucioles d'Asie

Presque aussi éclairantes que leurs cousines américaines, les lucioles asiatiques furent massivement utilisées en Indonésie pour leur valeur utilitaire (fig.18 et 19). Au Japon, en revanche, leur usage millénaire est plus symbolique et rituel. Il était coutume de placer plusieurs lanternes à lucioles (*hotaru*) dans les jardins et dans les maisons des plus riches, pour des occasions sociales particulières. Cet engouement a généré un véritable commerce : de jeunes paysannes pratiquaient la chasse aux lucioles pour les revendre dans les villes (Robins 1939, p. 126). Par la poésie qu'elle dégage, la chasse aux lucioles aussi devenue, dès le XVe siècle un sujet très apprécié des artistes japonais, dont les oeuvres constituent autant de témoignages précieux de cet usage (fig. 20 à 22).

Fig. 20 *Utagawa Kuniyoshi (1798 - 1861), Women catching fireflies*

Fig. 21 *Toshihide Migita (1863-1925), Bijin Junishi - Firefly Hunting*

Fig. 22
Shoun Yamamoto (1870-1965), Firefly Hunting

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

B. Les modes d'éclairage semi-bruts

Les modes d'éclairage que nous définissons comme 'semi-bruts' sont ceux qui ne nécessitent qu'un travail simple de préparation; néanmoins, par rapport aux modes de la catégorie précédente, ils font appel à une technique mixte: soit ils nécessitent une "mèche" et/ou un support, soit ils combinent deux combustibles solides afin d'en améliorer la puissance d'éclairage.

I. Les luminaires au corps en matière végétale :
Torches et bougies de bois, de chanvre ou de jonc (Europe continentale et Amérique du Nord)

Cuisant ses mets autour du foyer, l'homme préhistorique observe également que certaines graisses animales, coulant sur le bois, en multiplient le pouvoir d'éclairage. Cette découverte, aussi importante que fortuite, va ouvrir les portes à deux procédés fondamentaux de la technologie du luminaire ; le premier, le plus simple, sera celui d'enduire les torches de graisses afin qu'elles puissent brûler mieux et plus longtemps, tandis que la seconde donnera naissance à la lampe, réceptacle concave destiné à recueillir la graisse et à y asseoir la mèche.

Outre le bois enduit de graisse, on observe des torches de chanvre imbibées de résine (fig. 23), un luminaire encore connu pour l'illumination domestique jusqu'à 1920 environ (cf. Wunderlin 2007).

Dans plusieurs pays d'Europe occidentale, on utilise également des bandes de jonc tressées enduites de suif de mouton, de boeuf ou de cochon et employées comme luminaire (fig. 24).

Fig. 23 . *Torche de chanvre*
Torță de cânepă
© Museum der Kulturen, Basel.

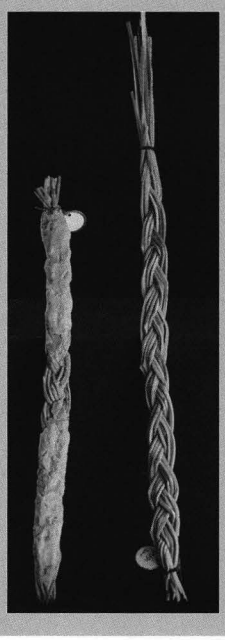


Fig. 24 *Torches de jonc*
Torțe de papură
© Museum der Kulturen, Basel.

Rouleaux de poix (Europe continentale et Amérique du Nord)

Des rouleaux de chanvre imbibés de poix ou de résine (fig.25) furent utilisées depuis le moyen âge, spécialement pour les postes de guet dans les rues. Ils brûlent dans une cuvette de fer, dressée sur des supports et munie d'une pique sur laquelle ils sont enfilés.

Fig. 25
Rouleaux de poix
Rulouri de smoală
© Historisches Museum Olten

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Les torches de bancoulier (Pacifique Sud)

En Australie, en Indonésie et à Hawaii, le bancoulier (*Aleurites moluccana*) fournit une noix très semblable à la « noix du Brésil ». La noix de bancoulier, à très forte teneur en huile (plus de 50%) brûle en effet comme une bougie et dégage une excellente lumière (cf. Abbott 1992, p. 66 sq.). Originaire d'Indonésie, elle a été importée en Polynésie il y a plus d'un millénaire et sa culture fit l'objet de plantations intensives, comme l'ont démontré les recherches menées à Tahiti (S. Larrue et al. 2010).

L'usage de ses graines (*kukui* en langue hawaïenne) pour l'éclairage est bien attesté et se décline de plusieurs façons. Telles quelles, les graines sont utilisées, soit placées dans une lampe de pierre, soit embrochées sur une tige de bambou ou sur la nervure d'une feuille de cocotier (fig. 26 à 27), constituant ainsi la meilleure des torches possibles, brulant jusqu'à 45 minutes (Abbot 1992, p. 77). A Hawaï, on a aussi appris à en extraire l'huile, pour l'utiliser avec une mèche tissée dans de simples lampes de pierre volcanique.

Fig. 26
Kukui hele po (candlenut torch / torţă de nuci din candlenut tree), Honolulu
© John M. Cummings

Fig. 27 *Torche de Hawaï.*
Torţă din Hawaï
(tiré de/după Stein, Moore 2006)

« *Meats of the candlenut are strung on a strip of bamboo and the top meat being lighted burns down to the next below, and, so on. On account of its universality among the Polynesians the torch has been assigned as a characteristic culture appanage of this race. It has, however, a wider distribution than the Aleurites triloba, the tree furnishing the nut.* » (Hough 1908, p. 8)

II. Les animaux-luminaires à mèche:

Les populations arctiques ont parfois recours, simplement, à des animaux entiers : les oiseaux migrateurs morts au début de leur périple (fig. 28), tout comme les plus petits des harengs, trop pleins d'arrêtes, sont aussi impropres à l'alimentation que propices à l'éclairage. Leurs corps contiennent en effet une quantité impressionnante de graisse, qui, au moyen d'une mèche glissée dans la gueule de l'animal et poussée jusqu'aux intestins, assure une bonne lumière.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Fig. 28 *Oiseau-luminaire; reconstitution d'après Hough 1898*
Folosirea unui „petrel" ca lumânare, reconstituire după Hough 1898
© Andrei Mărgărit, Laurent Chrzanovski

Dans les îles Shetland, la chasse aux pétrels-tempête ou océanites, mais aussi à d'autres espèces, dans le but précis d'en faire des luminaires, a entrainé des chutes drastiques de la population de ces animaux, les menaçant même d'extinction.

C. L'état de la question en Roumanie

Quelques études ethnographiques ont abordé ce sujet (Chelcea 1977; Roşu 1978; Toşa, Micu 1999 et Toşa 2002, pp. 158-161), permettant d'avoir une vue d'ensemble qui, sans être exhaustive, nous fournit néanmoins plusieurs renseignements intéressants.

Ainsi, l'usage de la torche simple (*facea*) y est particulièrement bien attestée. Nommée aussi *foitii* dans le Maramuses, en Tara Oasului et dans la zone de Zalau, elle était constituée d'une tige taillée dans un tronc de sapin, de bouleau ou encore de chêne, mesurant environ 1 m. de long et large de la taille d'une main.

Cette tige était ensuite mise à sécher près du four, le temps nécessaire, puis enduite de graisse animale à son extrémité. Dans d'autres régions, comme dans la zone de Ghimes, on privilégiait des torches constituées d'un faisceau de tiges (*fitile*; aussi nommés *vapaite*) plus fines et enduites de résine de sapin. Les torches de roseau sont également attestées, plutôt dans le Banat (*torte din trestie*).

Comme partout en Europe, on utilisait aussi, simplement, les tisons ardents sortis du feu (*taciunele*).

Pour les sorties à l'extérieur, pour la pêche et surtout pour se défendre des animaux sauvages, les paysans utilisaient des torches plus longues, atteignant jusqu'à quatre mètres. Dans les Monts Rodnei, ces torches portaient à leur extrémité une large entaille que l'on bourrait de chair d'amadou ou d'autres

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

champignons combustibles, qui, une fois allumés et amenés à l'air libre, provoquaient des gerbes d'étincelles, particulièrement utiles pour effrayer et faire fuir les carnassiers. On connait aussi l'usage des torches constituées de brins de paille étroitement liés par des tiges de roseaux et nommées "*ijoaje*". Enfin, les torches enduites de poix sont bien attestées surtout dans les milieux urbains de la période pré-moderne, où elles sont connues, au Sud des Carpathes sous le nom de "*masalaie*", un nom dérivé de la langue turque.

Dans des cas plus rares, les enquêtes ethnographiques menées auprès des villageois permettent d'observer des techniques inédites.

Ainsi, les montagnards - en particulier les habitants de la zone de Ghimes - utilisaient un luminaire d'appoint original, constitué d'un bol de céramique dans lequel on mélangeait de la résine de sapin et de petits éclats de bois, constituant ainsi une véritable lampe archaïque (Toşa, Micu 1999, p. 284).

Dans les régions pédémontanes, on confectionnait des pieux où l'on enfilait un épi de maïs enduit de graisse animale ou encore des brous (noyaux) de noix (Roşu 1978, p. 163).

BIBLIOGRAPHIE:

A.A.V.V. *Le feu apprivoisé; le feu dans la vie quotidienne des hommes préhistoriques* (Catalogue de l'exposition Musée de Préhistoire d'Ile-de-France), Nemours 1987.

Abbot I.A. *Lā'au Hawai'i: Tradition Hawaiian Uses of Plants*, Honolulu 1992.

Ashley R. *The Rushlight and Related Holders. A Regional View*, London 2001.

Biddle M. *Furniture and lighting*, in M. Biddle (ed.), "Object and economy in medieval Winchester" (Winchester Studies 7/II), Oxford 1990, pp. 980-1000.

Casini S. Odone S. (dir.), *La grande avventura del fuoco (catalogo dell'espositione, Museo Archeologico di Bergamo, novembre 2000 - novembre 2001)*, Bergamo 2001.

Castelletti L. *Il combustibile legnoso negli insediamenti mesolitici dell'Italia settentrionale*, in „Preistoria Alpina" 19 (1983), pp. 213-220.

Castelletti L. Castiglioni E., *Resti lignei del XII-XIII secolo dalla miniera "VIII Sfera",* in A.A.V.V., „Milano e la Lombardia in età comunale (secoli XI-XIII)", Milano 1993, 239-242.

Chelcea I. *Scurtă privire asupra primelor mijloace de iluminat*, in „Revista muzeelor şi monumentelor. Muzee" 4:14 (1977), pp. 66-76.

Demange J.-M. *Préface*, in P. Deitz, "Histoire des luminaires. Histoire des hommes", Alleur 2009, pp. 7-11.

Firszt S. *Oswietlenie w sredniowiecznym miescie slaskim*, in "Silesia Antiqua" 41 (2000), pp. 83-93 [Beleuchtung in der mittelalterlichen schlesischen Stadt.]

Fraval A. *Les insectes noctiluques*, in "Insectes" 154 (2009), pp. 3-7.

Hough W. *The development of illumination*, in American Anthropologist, N.S. 3:2 (1901) pp. 342-352

Hough W. *Collection of heating and lighting utensils in the United States National Museum* (United States National Museum Bulletin 141), Washington 1928.

Meyer J.-Y. Chiron T., *Anthropogenic Vegetation Contributions to Polynesia's Social Heritage: The Legacy of Candlenut Tree (Aleurites moluccana) Forests and Bamboo (Schizostachyum glaucifolium) Groves on the Island of Tahiti*, in "Economic Botany" 64 :4 (2010), pp. 329-339.

Perlès C. *Préhistoire du feu*, Paris 1977.

Pommerening J. *Die Spanbeleuchtung*, in A.A.V.V.,"75 Jahre Museum für Volkskunde zu Berlin (1889-1964)", Berlin, 1964, pp.153-167.

Robins W. *The story of the lamp (and the candle),* London, 1939.

Roşu T. *Mijloace de iluminat în obştea ţărănească*, în "Biharea", V (1978), pp. 157-170.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Schömer R. *"Geanmaul" und "Maulauf"*, in "Wiener Zeitschrift für Volkskunde" 31:1-2 (1926), pp. 6-9.

Stein M.; Moore J. *The Tree of Light*, in "Maui No Ka 'Oi Magazine" (Wailuku, Hawaii), January 2006 (online version at URL: http://www.mauimagazine.net/Maui-Magazine/January-2006/The-Tree-of-Light/).

Thery-Parisot I. *Economie des combustibles au paléolithique. Expérimentation, taphonomie, anthracologie*, Paris 2000.

Toşa I., Micu C. *Contribuţii la studiul sistemelor tradiţionale de iluminat*, in "Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", 1999, pp. 273-301.

Toşa, I. *Casa în satul românesc de la începutul secolului XX*, Cluj-Napoca, 2002.

Wadt L., Kainer K.; Gomes-Silva D. *Population structure and nut yield of a Bertholletia excelsa stand in Southwestern Amazonia*, in "Forest Ecology and Management" 211 (2005), pp. 371-384.

Wunderlin D. *Ethnoarchaeologie / Ethnoarchéologie*, in Chrzanovski L., P. Kaiser P. (dir.), "Dark Ages? Licht im Mittelalter / La lumière au moyen âge", Olten-Milano 2007, pp. 227-231.

brazilnuthiustory = http://thebrazilnutstory.wordpress.com/about/.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Biserica de lemn din satul Pietroasa, comuna Suteşti, judeţul Vâlcea

Rodica Gabriela HERBEL*

This article describes commune Sutesti from geographically and historically point of view and are presented first historical mentions. Also are described the climate and occupation of residents.

In this context was born the wooden church dedicated to Assumption of Mary. This monument of folk architecture is described in terms of constituent elements and iconographical.

Historical events and climatic conditions alongside human action caused the changes and modifications that took place over the church and its conservation status.

Keywords: wooden church, Vâlcea county, Suteşti
Cuvinte cheie: biserică de lemn, judeţul Vâlcea, Suteşti

Aşezarea

Comuna Suteşti este situată în sudul judeţului Vâlcea, pe valea pâraielor Pesceana şi Verdea. Este la o distanţă de 57 de km de Râmnicu Vâlcea şi la 4 km de Drăgăşani. Vecinii acestei localităţi sunt: la Est- municipiul Drăgăşani, la Vest- localităţile Creţeni şi Amărăşti, la Nord- localităţile Mitrofani, Glăvile şi Orleşti, la Sud- localităţile Drăgăşani, Ştefăneşti şi Lungeşti. Această localitate este constituită din satele Suteşti, Boroşeşti, Mazili, Pietroasa şi Verdea[1].

Această comună a fost menţionată pentru prima dată în *Hrisovul lui Neagoe Basarab Voievod* din 3 august 1514 (7022). Prin acest act întăreşte moşii la mulţi moşneni. De asemenea mai apare şi în alt hrisov scris de Mihnea Vodă Turcitu prin care este împroprietărit Dobru şi copiii lui. Acest act a fost scris în anul 1587 (7095), ianuarie 12 la Bucureşti[2].

Relieful comunei Suteşti face parte din Podişul Getic, respectiv limita inferioară a Platformei Oltetului. Dealurile pe care se află răspândite gospodăriile acestei localităţi sunt cu denumiri diverse: Dealul Pescenei, Dealul Boroşeştilor, Dealul Pietroasei şi Dealul Verzii. Apele care delimitează această localitate sunt Pesceana şi Verdea care se unesc la marginea comunei spre oraşul Drăgăşani.

Clima este specifică zonelor deluroase din sudul României. Vara sunt temperaturi medii între 19°C şi 20°C, iar iarna între 8°C şi 10°C. Precipitaţiile au o medie de 600 - 700mm/an. Vânturile sunt crivăţul şi austrul[3].

Locuitorii acestei comune se ocupă cu agricultura, îndeosebi cultura viţei de vie, şi creşterea animalelor.

Satul Pietroasa este component al comunei Suteşti. Numele provine de la terenul pietros al dealului pe care este aşezat satul.

Istoria bisericii

Biserica de lemn este monument istoric (cod LMI: VL-II-m-B-09879) şi acum nu se mai oficiază slujbe religioase decât cu ocazia hramului bisericii: *Adormirea Maicii Domnului*. Ea se află în afara satului la poalele dealurilor împădurite ce poartă acelaşi nume cu al satului: Dealul Pietroasei. În jurul ei se desfăşoară cimitirul satului (Foto 1).

* doctorand, Universiatea Lucian Blaga, Sibiu; e-mail: gabi_herbel@yahoo.com
[1] http://sutesti.ro/?page_id=12, accesat în data de 15 noiembrie 2012.
[2] Bălaşa, Purcărescu, 1979, p. 227-228.
[3] Bălaşa, Marinescu, 2001, p. 6.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

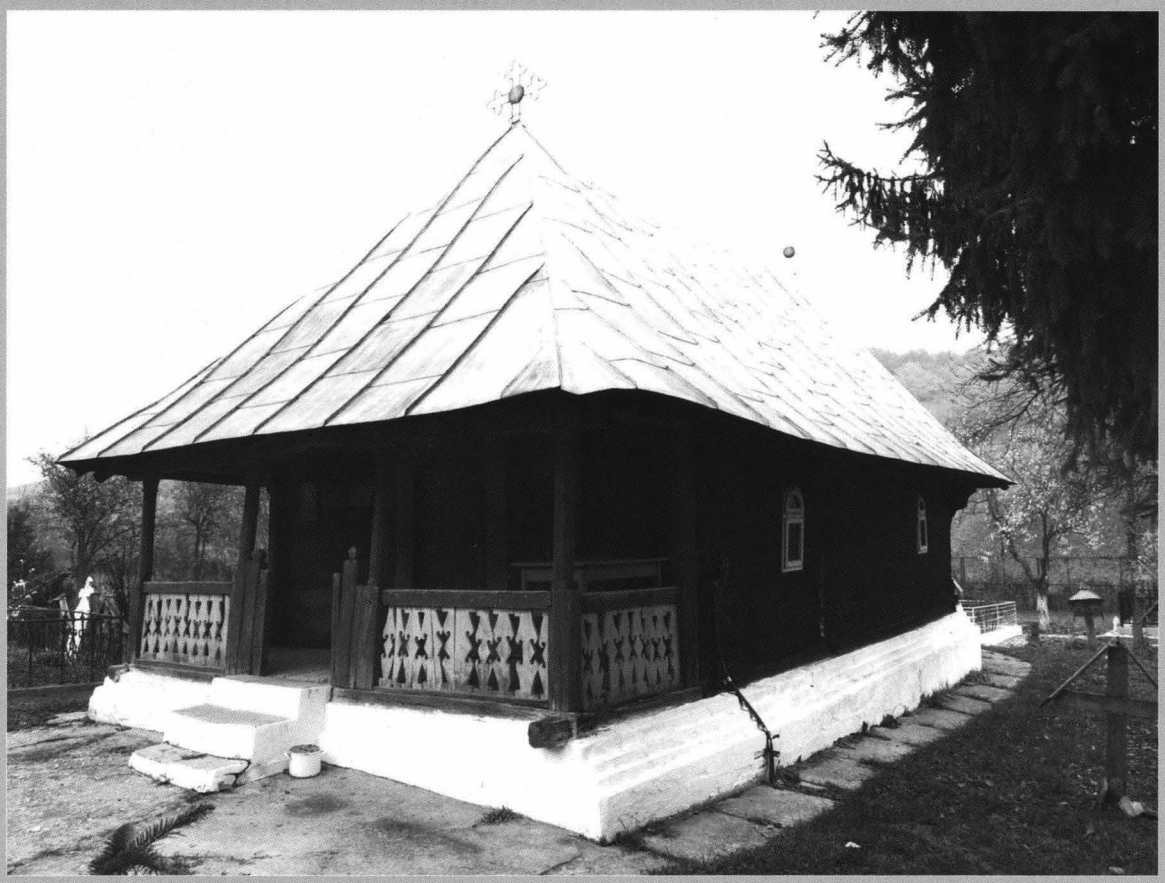


Foto 1 *Biserica de lemn din Pietroasa*
The wooden church from Pietroasa

Un studiu foarte amănunțit asupra bisericilor din Suteşti, realizat de preotul Dumitru Bălaşa se opreşte şi asupra acestei bisericuțe de lemn, despre a cărei istorie şi consemnare în acte ecleziaste ne vorbeşte.

În Catagrafia din 1833, Pietroasa apare ca mahala a satului Suteşti. Avea o biserică, *Adormirea Maicii Domnului*, la care slujeau: preotul Stan şi Micu Fătăşescu. În Catagrafia Episcopiei Râmnicului din 1840 este reprodusă pisania: „Această sfântă şi Dumnezăiască biserică ce să prăznuieşte hramul Adurmirea, s-au făcut la l(ea)t 7045 (1536) de (e)noriaşii bisericii".

În timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu, icoanele din tâmpla bisericii au fost refăcute de pictorul Nicolae. Acest lucru este consemnat pe spatele unei icoane. În partea dreaptă a pridvorului, pe o bârnă este scrisă următoarea pisanie: „Să se ştie că această sfântă bisărică s-au f(ăcut) de meşteri: Ionâ, Gogu, Nicula, Sandu. Leat 7288 (1779-1780)"[4].

De frica turcilor, biserica a fost demontată şi mutată în pădure de săteni. Urmele inventarierii elementelor componente se văd şi astăzi, fiecare grindă păstrând un număr de linii verticale cioplit în lemn. Această informație ne-a fost dată de preotul paroh Claudiu Maria.

Pe peretele din dreapta uşii de la intrare mai observăm două inscripții care ne dau informații despre intervențiile de reparații efectuate asupra monumentului în anii 1926 („Anul. 1926. Reparata. Cu aj.(utorul) titorilor satului Pietroasa lucratorii. Dtru. D. Valcea. Marin. D. Valcea. Tudor. N. Valcea.") şi 1958 („Cu ajutorul lui Dumnezeu s-a reparat această sf. biserică în anul 1958"). (Foto 2, 3).

[4] Bălaşa, Marinescu 2001, p. 59.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

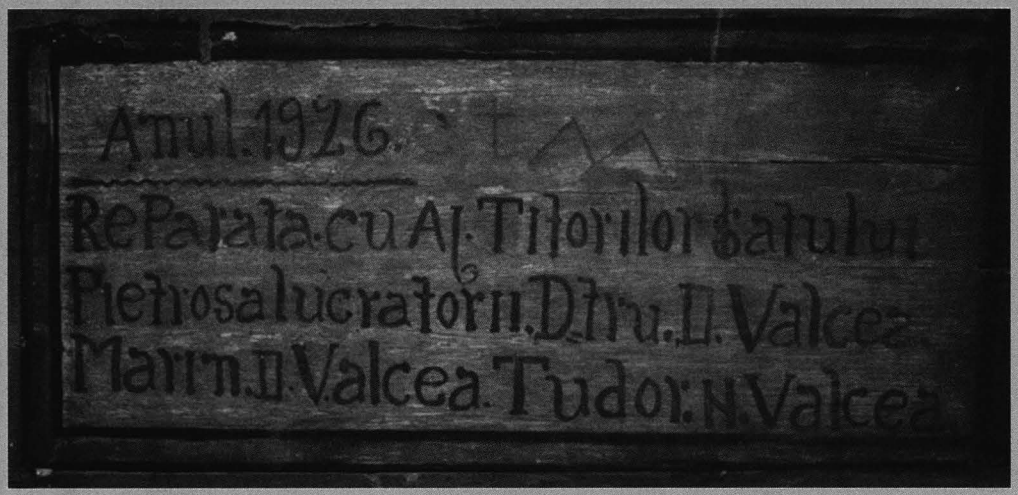


Foto 2 *Inscripţia din 1926*
Inscription from the year 1926

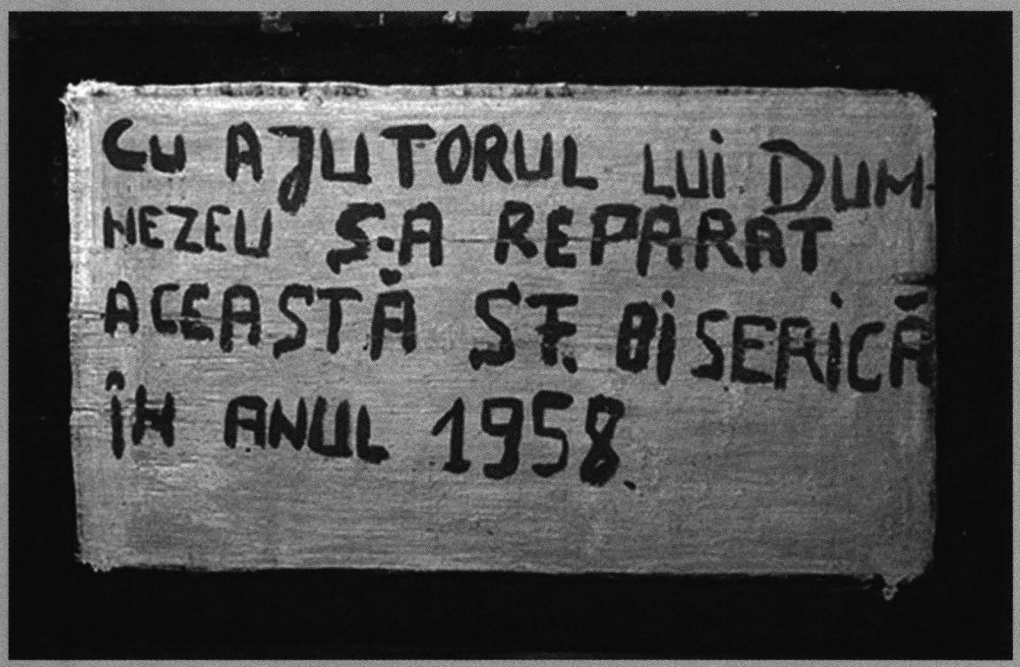


Foto 3 *Inscripţia din 1958*
Inscription from the year 1958

În 1979, biserica a fost acoperită cu tablă zincată, s-a zugrăvit parţial în interior, s-a făcut gardul ce înconjoară curtea bisericii şi s-a refăcut clopotniţa.

Arhitectura bisericii

Planul bisericii este dreptunghiular simplu cu absida altarului poligonală decroşată de corpul clădirii. Varianta cea mai răspândită în Oltenia, cu absida poligonală în cinci laturi este întâlnită şi aici. Primele două laturi sunt paralele cu axul clădirii, următoarele două sunt oblice iar cea de-a cincea latură perpendiculară pe ax[5].

Biserica din Pietroasa este construită din lemn de stejar şi are temelia zidită din cărămidă şi tencuită.

[5] Creţeanu 1968, p. 8-11.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Este o construcție uninavată cu o distribuție a spațiilor de cult specifică zonei Vâlcii: pridvor deschis spre vest, pronaos, naos şi altar pentagonal. Pridvorul se sprijină pe patru stâlpi care se termină în capitel tronconic. Stâlpii sunt îmbinați în cep de grinda transversală a pridvorului şi de grinzile pereților de nord şi de sud. Această grindă este decorată cu decupaje discrete în acoladă. Tavanul este drept, din scânduri. Pe aici se face şi accesul în podul bisericii care acum este blocat cu un grilaj metalic închis cu lacăt. Balustrada prezintă un frumos motiv decupat. În pridvor s-a turnat o placă de beton.

Accesul în biserică se realizează pe uşa de pe fațada vestică. Uşa este din lemn dublată de un grilaj metalic. Atât ea cât şi tocul masiv sunt vopsite în culoare albastră.

Pronaosul şi naosul sunt boltite semicilindric. Acum bolta este căptuşită cu placaj fixat în cuie metalice. Bolta se sprijină pe două arce din lemn care la rândul lor se sprijină pe o pereche de cai aflată în naos. Alte elemente constructive nu sunt vizibile din cauza placajului care maschează construcția originală. Întreaga biserică este podită cu scândură de lemn dispusă longitudinal.

Peretele original dintre pronaos şi naos nu mai există el a fost înlocuit cu două panouri de lățimea stranelor. Este confecționat din scândură subțire din lemn de răşinoase prinsă într-o ramă. La partea superioară se observă grinda originală şi arcul de cerc care ar fi marcat locul intrării.

Peretele catapetesmei are trei goluri, pentru porțile diaconeşti şi cele împărăteşti. Uşile diaconeşti lipsesc. Aceste intrări spre altar sunt despărțite de două panouri mărginite de stâlpi. Aceştia din urmă se îmbină cu talpa transversală a altarului şi cu grinda sa superioară transversală. Partea superioară a deschizăturilor are formă de arc de cerc. Deasupra acestei traverse se desfăşoară două registre de icoane. Dintre ele se înalță Crucea Domnului şi pe lateral icoanele Maicii Domnului şi a Sfântului Apostol Ioan. Peretele de lemn este construit până la îmbinarea cu arcele ce sprijină bolta.

Altarul este acoperit cu o boltă semicilindrică ce se racordează pe cele trei laturi cu pereții dinspre est, prin panouri oblice. Structura originală a construcției nu este vizibilă din cauza panourilor de placaj care camuflează tot interiorul altarului. Pe peretele sudic se observă o mică proscomidie de piatră unde preotul îşi spală mâinile în timpul ritualului liturgic.

Ferestrele sunt dispuse simetric pe pereții de nord şi sud, câte două în pronaos şi naos, iar în altar una pe peretele de est şi una mai mică pe peretele de sud. Au o formă dreptunghiulară încheiată în partea superioară, semicircular.

Biserica este construită din lemn masiv de stejar. Grinzile sunt masive şi au lungimea naosului şi pronaosului. În pridvor, talpa şi grinda superioară nu continuă pe cele din corpul bisericii. Legarea lemnelor la colțurile clădirii se face după sistemul în *cheotori drepte*, în coadă de rândunică, grinzile fiind fasonate *în patru dungi*[6]. Grinda talpă nu depăşeşte linia pereților. Sistemul de îmbinare al grinzilor, în coadă de rândunică, tăietura înclinată are rolul de a contracara evazarea construcției. Îmbinările sunt fixate prin cuie de lemn (Foto 4).

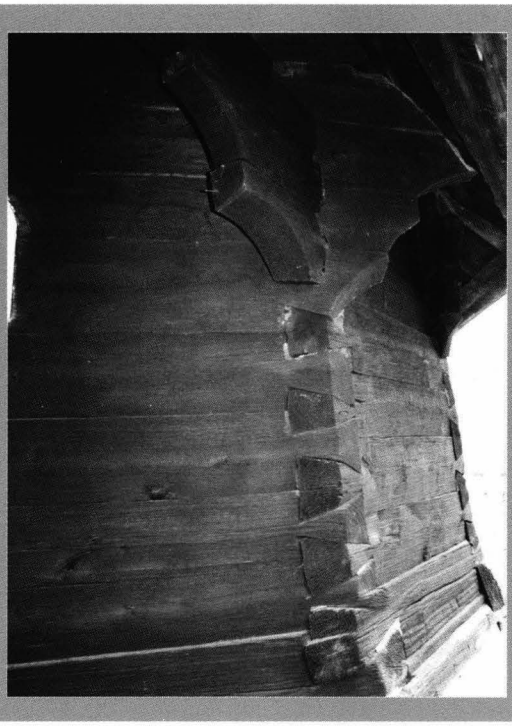


Foto 4 *Sistemul de legare în coadă de rândunică*
The dovetail joint

[6] Ionescu 1981, p. 69-79.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Învelitoarea are şase ape: trei spre est care urmăresc poligonul altarului, câte una pe nord şi sud şi una pe vest. Se observă că sub tabla zincată care acoperă acum biserica se mai află şiţă veche. În partea estică, acoperişul se sprijină pe opt cai mari încrucişaţi prin chertare. Aceste grinzi îmbinate seamănă cu aripile unor îngeri ce protejează încăperea sfântă.

Deasupra altarului şi pridvorului sunt aşezate două cruci de metal.

Pe aleea de pe latura nordică a bisericii se află o poartă veche din lemn. Este protejată de un acoperiş ce se sprijină pe doi stâlpi masivi din lemn de răşinoase. Are aspectul unei troiţe *în grătar*[7]. Elementele constitutive sunt asamblate cu ajutorul cuielor de lemn (Foto 5).

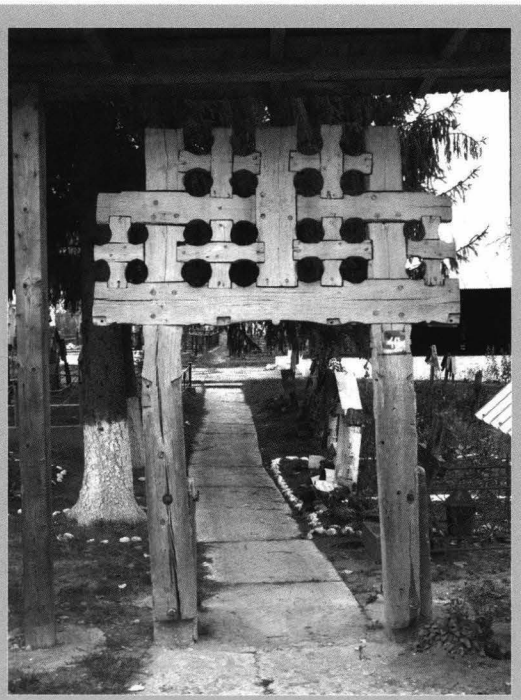


Foto 5 *Poarta troiţă- grătar*
The crucifix grill gate

În curtea bisericii pe direcţia NV se află o clopotniţă din lemn acoperită cu plăci de azbociment. Construcţia este de formă paralelipipedică terminată piramidal. Acoperişul se prezintă în două registre şi patru ape.

Pictura bisericii

Deoarece interiorul bisericii a fost căptuşit cu placaj pe bolta pronaosului, naosului şi în întreg altarul nu se poate vedea dacă a existat pictură murală.

Pridvorul este acoperit cu o vopsea brună care a menajat doar inscripţiile pictate. Uşa de la intrare şi tocul ei sunt de asemenea vopsite cu vopsea albastră.

Pronaosul prezintă în partea pereţilor aceeaşi vopsea maronie. Pe boltă, avem o pictură în ulei. Scenele sunt pe un fond alb, mărginite de benzi decorative cu motiv vegetal. Acest decor este executat cu şablonul, cu vopsea albastră, la intersecţia liniilor se vede îmbinarea şi continuitatea stângace a desenului. În partea dreaptă avem scena *Rugăciunii din grădina Ghetimani*, iar în dreapta, *Pogorârea de pe cruce a Domnului*. Pictura nu este una de factură bizantină, ea pare mai degrabă inspirată de pictura religioasă catolică. Între ele, sunt răspândite steluţe galbene pe acelaşi fond alb. În timpanul de deasupra intrării în biserică avem trei icoane: una a Sfântului Gheorghe (este o copie tipărită), una a sfântului Apostol Ioan şi între ele o icoană mare pictată pe lemn ce cuprinde douăsprezece scene: *Naşterea Maicii Domnului*, *Intrarea Maicii Domnului în biserică*, *Bunavestire*, *Naşterea Domnului - închinarea magilor*, *Floriile*, *Întâmpinarea lui Hristos*, *Schimbarea la faţă*, *Botezul Domnului*, *Învierea*, *Înălţarea*, *Pogorârea Sântului Duh* şi *Adormirea Maicii Domnului*. Scenele din ultima icoană sunt încadrate în arcade şi au ca element decorativ câte un înger între ele.

Peretele despărţitor între pronaos şi naos este vopsit de asemenea cu alb şi timpanul cu albastru. Banda decorativă cu vrejuri albastre marchează grinda transversală. Peretele dinspre nord poartă o icoană *Iisus Hristos Pantocrator*, iar cel dinspre sud icoana *Maicii Domnului cu Pruncul*. Sub ele s-a zugrăvit cu vopsea de ulei un tablou decorativ executat cu şablonul. Reprezintă un buchet de flori, sumar reprezentate, cu albastru, maro şi alb pe un fond albastru deschis. În timpan sunt amplasate

[7] Vulcănescu 1972, p. 158.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

trei icoane: una de mari dimensiuni, central, cu scena *Adormirii Maicii Domnului*, pictată pe lemn, şi două mai mici dispuse simetric lateral. Cele mici sunt reproduceri (după picturi catolice) înrămate, din hârtie tipărită, şi reprezintă *Schimbarea la faţă* şi *Întâlnirea Născătoarei de Dumnezeu cu Elisabeta*. Pe partea dinspre naos, timpanul este împodobit cu cinci tablouri - reproduceri tipărite pe hârtie. Dimensiunile lor variate şi modul diferit de înrămare ne sugerează că ele sunt donaţii diverse din partea enoriaşilor. De la stânga la dreapta vedem: *Sfânt Mucenic*, *Naşterea Domnului, Maica cu Pruncul, Botezul Domnului* şi *Coborârea lui Hristos la iad*.

În naos bolta este pictată în aceeaşi manieră ca în pronaos: pe un fond alb steluţe galbene, scene pictate pe panouri de placaj dreptunghiular, între ele medalioane circulare cu câte trei îngeraşi sau sfinţi apostoli reprezentaţi bust. Arcele de lemn care susţin bolta împart pictura în două registre. Registrul dinspre altar are trei tablouri: *Iisus Pantocrator* - central, încadrat la colţuri de patru medalioane circulare cu sfinţii evanghelişti, *Naşterea Domnului* - pe partea nordică, între *Sf. Apostol Pavel* şi *Sf. Apostol Iacob* şi *Învierea domnului* pe partea sudică, între medalioanele cu *Sf. Apostol Andrei* şi *Sf. Apostol Petru*. Registrul dinspre pronaos are de asemenea tot trei scene: *Sfânta Treime* - central, între patru medalioane cu câte trei îngeraşi, *Schimbarea la faţă a Domnului* - pe partea nordică, între *Sf. Apostol Toma* şi *Sf. Apostol Iuda Tadeu*, şi *Intrarea în Ierusalim a Domnului* pe partea sudică încadrată de *Sf Apostol Filip* şi *Sf. Apostol Vartolomeu*. Pe toate aceste picturi sunt menţionaţi donatorii: familia Vasile şi Ioana Tîrşea şi Boboc Creţeni. Între aceştia a mai fost scris un nume dar este acoperit cu vopsea în toate tablourile.

Pereţii naosului sunt vopsiţi cu aceeaşi vopsea maronie pe care am întâlnit-o în pridvor şi pronaos. Şi stranele de lemn au aceeaşi culoare doar tăbliile ce despart locurile au fost vopsite cu albastru. Lângă iconostas au fost agăţate în cuie două icoane vechi cu depuneri de murdărie sub care cu greu se mai distinge Sfântul Nicolae.

„Iconostasul ilustrează desfăşurată pe verticală imaginea Bisericii, istoria chipului creat, chipul şi căile lui Dumnezeu în istoria mântuirii omului”[8].

Peretele iconostasului prezintă trei registre orizontale. Primul cuprinde icoana împărătească a lui Iisus Hristos (în dreapta uşilor împărăteşti) şi a *Maicii Domnului cu Pruncul* (în stânga), porţile împărăteşti pictate cu *Bunavestire* şi, în lateralele porţilor diaconeşti, o icoană cu *Maica Domnului şi Sfântul Ioan Botezătorul* spre nord şi una *Deisis* spre sud. În acestă biserică uşile împărăteşti nu au o cruce cum este în mod obişnuit. Aici întâlnim un medalion rotund în care este reprezentat Iisus Hristos binecuvântând (Foto 6). Sub icoanele împărăteşti este reluat tabloul decorativ din pronaos dar de această dată s-au folosit mai multe culori pentru pictarea buchetului de flori.

Foto 6 *Medalion porţi împărăteşti*
The imperial medallion gates

[8] Uspensky 1994, p. 85.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Al treilea registru, al apostolilor cuprinde două seturi de câte şase icoane, din mijlocul cărora se ridică Crucea pe care este pictat Iisus Hristos răstignit. Braţele crucii se termină cu mici medalioane circulare în care nu se mai disting personajele. La marginile orizontale se observă Soarele şi Luna. Cele trei registre ale iconostasului sunt despărţite de benzi decorative cu motive geometrice în zig-zag.

În bolta altarului este reprezentată, central, *Maica Domnului cu Pruncul flancată de Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavriil*, cei trei *Sfinţi Mari Ierarhi Vasile, Grigorie şi Ioan* pe partea nordică şi *Jertfa lui Avraam* pe partea sudică. Conca altarului nu este pictată. Pe peretele sudic sunt pomeniţi enoriaşii care au participat şi au ajutat la repararea bisericii. Vopseaua folosită, aceeaşi cu cea de pe inscripţia din 1958 şi caligrafia asemănătoare ne spune că de atunci este şi pictura în ulei (Foto 7).

În altar se mai găsesc patru sfeşnice: două de lemn şi două de metal. Cele de lemn sunt confecţionate prin strunjire, vopsite cu albastru, verde şi argintiu. La partea superioară au o decoraţie de tablă. Nici cele de metal nu sunt vechi; sunt confecţionate prin sudarea unor ţevi, pâlnii şi profile în formă de S. Par a fi opera unui meşter local contemporan.

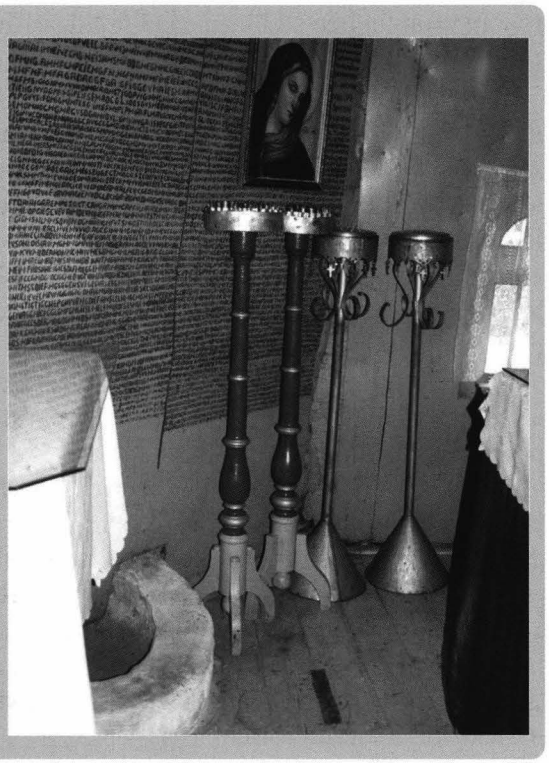


Foto 7 *Pomelnicul din altar*
The altar memorial

Pictura murală din această biserică nu este una valoroasă, ea suferă influenţe majore din pictura religioasă catolică. Decorurile executate cu şabloane rigide nu au nimic în comun cu decoraţia specifică picturii religioase care se practică în bisericile de rit ortodox. Totuşi icoanele pictate pe lemn şi uşile împărăteşti par a fi originale; în stilul lor se regăseşte o combinaţie aparte între stilul rural şi influenţele bizantine.

Obiectele de valoare din biserică sunt icoanele pictate pe lemn şi iconostasul.

Starea de conservare a bisericii

Biserica a suferit numeroase intervenţii de la construire până în prezent. Dacă ne gândim numai la demontarea şi mutarea ei în pădure şi, după trecerea primejdiilor, ridicarea şi reconstruirea ei, putem să ne dăm seama de câte schimbări au avut loc în viaţa acestui lăcaş de cult.

Acum este înconjurată de cimitir şi vegetaţie ierboasă. Totuşi, mai există pomi plantaţi la o distanţă mai mică de şase metri. Aceasta nu respectă condiţia de Monument istoric.

Soclul este ridicat din zidărie de cărămidă şi apoi îmbrăcat în beton şi văruit. Pe alocuri acest strat final a crăpat. Pe lângă acest soclu s-a mai turnat o placă ce urmăreşte conturul exterior al bisericii. Această intervenţie favorizează circulaţia apei ascensionale spre pereţii de lemn. Şi această placă prezintă crăpături între care s-au dezvoltat mici plante ierboase.

Grinzile constituente sunt într-o stare bună. Grinda talpă prezintă urme de umiditate ascensională şi un slab atac de insecte xilofage. Ferestrele au fost lărgite şi în noile locaşuri s-au montat rame cu geam şi balamale, dublate în interior de gratii metalice. Biserica a fost racordată la reţeaua de electricitate şi cablul de alimentare este prins de pereţii de lemn cu cleme şi cuie metalice. Locul pe unde

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

a fost introdus cablul în pronaos (pe latura nordică, lângă pridvor) a suferit şi infiltraţii pluviale mai vechi, materialul fiind fragilizat, putred, până la pierdere din masa lemnoasă. Locul a fost izolat cu spumă poliuretanică.

Între bârnele constituente, din cauza contragerii şi îmbătrânirii lemnului, s-au creat spaţii de comunicare cu exteriorul pe care sătenii le-au umplut cu beton. Lemnul îmbătrânit prezintă fisurări longitudinale. O sobă montată în naos îşi scoate coşul din tablă pe fereastă. Deasupra ferestrei din altar a fost montat un bec ce luminează faţada estică a bisericii. Peretele ce despărţea pronaosul de naos a fost îndepărtat, locul rămas în peretele bisericii a fost umplut cu beton şi cărămidă.

Biserica a fost acoperită cu tablă zincată. Aceasta a protejat interiorul deoarece nu se văd urme de infiltraţii în zona superioară. Pereţii şi podeaua prezintă urme ale umidităţii ascensionale în zonele marginale: halouri, exfolierea vopselei maro, mai ales în direcţie longitudinală şi în zonele de contact ale grinzilor. Podeaua prezintă urme de atac fungic, putregai şi în unele locuri pierderi mici de material lemnos.

Instalaţia electrică este învechită, cablurile, întrerupătoarele, prizele şi becurile direct pe lemn cu platbandă şi cuie metalice. Ştergare, perdele şi icoane de hârtie cu ramă şi sticlă sunt agăţate în cuie de metal în toate încăperile.

Pictura veche de pe icoane prezintă o stare de conservare bună. Murdăria superficială, aderentă şi ancrasată se poate îndepărta de specialişti pentru dezvăluirea culorilor originale şi prezervarea lucrărilor in situ.

Putem considera că biserica se află într-o stare de conservare bună datorită îngrijirii de către preotul paroh dar şi din cauza folosirii mai rare de către enoriaşi. Totuşi recomandăm câteva intervenţii: ar fi necesare reparaţii la soclu şi la instalaţia electrică, executarea drenajelor, îndepărtarea cuielor metalice şi a obiectelor inutile agăţate în interiorul bisericii.

Un mare câştig pentru redarea aspectului specific şi original al clădirii s-ar realiza înlocuind învelitoarea de tablă cu una de şiţă. Astfel, acest monument de arhitectură populară care a supravieţuit din secolul al XVIII-lea până în zilele noastre, se poate constitui într-o mărturie clară şi completă a măiestriei ţăranului român.

BIBLIOGRAFIE:

Pr. Bălaşa, Dumitru; **Pr. Marinescu, Ion**. *Suteşti- repere istorice 2001*, Ediţia a II-a, Editura Fundaţia Culturală Dokiana Suteşti, Suteşti, 2001.

Bălaşa D.; Purcărescu P. *Un hrisov inedit de la Mihnea Vodă Turcitul* în Buridava, Muzeul Judeţean Vâlcea, Râmnicu Vâlcea, nr. 3, 1979.

Creţeanu, Radu. *Bisericile de lemn din Muntenia*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Ionescu, Grigore. *Arhitectura pe Teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1981.

Uspensky, Leonid. *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Editura Anastasia, Bucuresti, 1994.

Vulcănescu, Romulus. *Coloana cerului*, Editura Academiei, Bucureşti, 1972.

http://sutesti.ro/?page_id=12, accesat în data de 15 noiembrie 2012.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

300 de ani de la moartea vestitului aurar sibian Sebastian Hann – o descoperire senzațională - cana „Daniela" – o capodoperă a maestrului

Horst KLUSCH*

Der Goldschmied SEBASTIAN HANN (1644-1713) wurde in der Ortschaft Leutschau (Ungarn), damals die Hauptstadt der Region Zips aus Galizien geboren und ist in Siebenbürgen der letzte große und begabte Meister im Bereich der Goldschmiedekunst. 1675 beantragt er in Hermannstadt die Aufnahme in die Goldschmiedezunft; nach der Meisterprüfung tritt er mit seiner Werkstatt in die Reihen der Goldschmiede am Großen Ring, Hermannstadt. Er hat für anspruchsvolle Auftragsgeber gearbeitet, für Handelsleute und reiche Handwerker, für Pfarrer und wohlhabende Pfarrgemeinden, für Adlige und Herzöge aus Siebenbürgen, wobei sein Ruhm die Grenzen nach Ungarn und Österreich überschritt. Die Daniela Kanne (Daniela ist der Vorname der gegenwärtigen Eigentümerin) ist das 90. Stück, das 300 Jahre nach Hanns Tod entdeckt wurde. Es handelt sich um eine große Kanne, mit einem Deckel aus vergoldetem feinem Silber, mit Sebastian Hanns eingestanztem Meisterzeichen (SH), das in der Fachliteratur unbekannt ist. An der Gefäßwand sind drei Szenen dargestellt, die nach Kupferstichen von Matthäus Merian des Alten (1593 – 1650) ausgeführt sind, Szenen, die Sebastian Hann auch auf anderen Gefäßen verwertet hat.

Schlüsselwörter: Sebastian Hann, Kanne, Daniela, eingestanzt, unbekannt
Cuvinte cheie: Sebastian Hann, cana Daniela, ştanţat, necunoscut

Aurarul Sebastian Hann a fost, în Transilvania, ultimul mare şi talentat artist în domeniul orfevăriei. Ernst Kühlbrandt[1] afirmă în anul 1904, într-una din expunerile sale, că Sebastian Hann ar fi putut concura cu artiştii acelor vremuri din Nürnberg şi Augsburg. În alte oraşe ale Europei, cum ar fi Viena, Praga, Cracovia sau Dresda, Hann ar fi putut ocupa orice funcţii de conducere din breslele aurarilor. Puţin mai târziu Victor Roth scria, „Faima şi-a câştigat-o datorită tehnicii folosite. Avea talentul înnăscut pentru creaţii plastice pe care le-a valorificat cu profunzime, a demonstrat la fiecare operă o pricepere superioară"[2]. Despre realizarea unei coperte de carte, Guy Marica a concluzionat că este o capodoperă în care se contopesc virtuozitatea, desăvârşirea tehnică (ciocănire *au repusè* sau în altorelief, turnare ştiinţifică, cizelare şi gravare), stăpânirea materialului, compoziţia artistică şi creativitatea individuală[3].

Sebastian Hann (1644-1713), originar din localitatea Löcse/Levoca/Leutschau (Ungaria), pe atunci capitala regiunii Spiss (Zips) din Galiţia, a deprins meşteşugul probabil de la maestrul aurar Johann Schwarz din Königsberg (meşter 1665-1696 - pe al cărui fiu, Christoforus Schwarz, îl primise calfă la Sibiu, în 1687). Sebastian Hann solicită la Sibiu, în 1675, primirea sa în breasla aurarilor şi îşi întabulează atelierul, după susţinerea examenului de maistru, în rândul aurarilor (*Goldschmiedelaube)* din Piaţa Mare, Sibiu.

Cercul lui de clientelă a fost mare, cu comanditari pretenţioşi, cuprinzând comercianţi şi meşteşugari înstăriţi, preoţi ai parohiilor bogate, boieri, principi din Transilvania, şi după ce faima lui a trecut graniţele Transilvaniei, şi din Ungaria, Austria şi Ţările Române. În 1689 Sebastian Hann a

* colecţionar, expert acreditat în probleme de etnografie săsească; e-mail: hklusch@yahoo.de
[1] Ernst Kühlbrandt, artist, născut 1898 la Braşov, a domiciliat la Viena, Berlin şi Venden.
[2] Victor Roth, *Siebenbürgisch-sächsische Kunst,* manuscris, in posesia autorului, p.70.
[3] Viorica Guy Marica, *Sebastian Hann,* Cluj, 1972, p. 118.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

devenit al II-lea staroste, iar după doar cinci ani, în anul 1694 primul Staroste al breslei aurarilor. Din 1700 a fost orator în cadrul magistraturii oraşului, o funcţie aleasă, pe care o puteau îndeplini numai cetăţenii de onoare ai oraşului. Sebastian Hann a murit în 1713 şi a fost înmormântat cu toate onorurile cuvenite. Guy Marica, care a publicat cea mai reuşită monografie despre Sebastian Hann, cunoaşte 88 lucrări atribuite cu certitudine orfevrierului sibian. După ce, în 1988 am reuşit să ridic această cifră la 89, descoperind pocalul în formă de lalea (*Vermeil-Tulpenpokal*), care se afla în posesia ţarului Petru cel Mare (1672-1725)[4], nu mi-aş fi închipuit că voi avea vreodată ocazia să găsesc a 90-a operă a lui, care poartă ştanţată sigla maestrului Sebastian Hann.

Mare a fost surpriza, când mi-a fost încredinţată spre identificare, o cană mare cu capac din argint-fin[5] aurit, cu sigla ştanţată a lui Sebastian Hann (*SH*), o cană încă necunoscută în bibliografia de specialitate. Pe peretele cănii figurează trei scene, inspirate de gravura renumitului gravor şi editor Mattheus Merian cel Bătrân (1593-1650), scene, pe care Hann le-a valorificat şi pe alte căni cunoscute.

În prim plan Hercule se luptă cu leul din Nemeios (*Nemeischer Löwe*), alături îl prinde pe Achedos, zeul fluviului ascuns în corpul unui taur, omoară Hydra şi mai realizează şi alte victorii. La piciorul cănii, scena este explicată prin câteva versuri în limba germană:

Wer so wie HERKULES die Feinde kann erlegen

Den läst die späte Welt in Gold und Silber pregen

(Cine, ca Hercule, poate birui duşmanii, va fi eternizat în aur şi argint)

În stânga mânerului, având forma unei Herme, găsim o scenă cu Tullia cea nemiloasă. Quadriga (carul pentru lupte) trasă de patru cai biciuiţi, sfărâmă, la ordinul Tulliei, corpul regelui Servius Tullius, tatăl ei. Această scenă este completată, la piciorul vasului, de versurile:

Weil Vater SERVIUS von Tullien zerfahren

Darumb lebt die Lasterthat hier noch viel hundert Jahren.

(Pentru faptul că tatăl Servius este sfărâmat de Tullia, acest viciu va fi eternizat pentru sute de ani)

Al treilea segment îl prezintă pe Aeneas, care-şi salvează tatăl, ducând-l pe umăr din Troia incediantă.

Iată versurile:

Anchisen muß der Sohn aus Trojas Flammen heben

Aeneas also hier mit Lob in Silber leben.

(Pentru faptul că fiul lui Anchises îl salvează din flăcările Troiei, Aeneos va fi eternizat în argint).

[4] Klusch Horst, *Siebenbbürgische Goldschmiedekunst,* Sibiu, 2011, p. 234.

[5] Corpul cănii 99% argint, capacul cănii 91,6% argint, baza şi fundul cănii 87,5%argint, marginea ondulată 80% argint.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Sub gura cănii mai există un text în limba latină:
HERKULES HIC VIRTUS: MONSTRUOSE TULLIA FAMAE ET VANA AENEAE GRATIA NOMEN HABET 1691

În interiorul capacului vedem cum Cimon, condamnat la moarte prin înfometare, se alimentează cu laptele fiicei sale Pero.

Sculptura centrală de pe capacul cănii reprezintă un călăreț, ca și la multe alte căni.

Cei care au mai studiat operele lui Sebastian Hann, pot rămâne cu impresia, că am prezentat cana a II-a a lui Franckenstein[6], pentru că și aceasta este decorată cu cele patru scene descrise, cu aceleași texte. La o comparație amănunțită, însă, se constată că scenele se deosebesc prin amplasarea lor. La *cana Daniela*, scena cu Tullia nemiloasă este în stânga mânerului, la cana a II-a a lui Franckenstein se află în dreapta. *Cana Daniela* are o înălțime de 275 mm, cana lui Frankenstein 270 mm. Pe când cana Daniela poartă sigla ștanțată (SH) atât pe capac cât și pe peretele cănii, la cana a II-a a lui Franckenstein nu s-a putut găsi nici o siglă, iar cana Franckenstein nu este datată.

Sebastian Hann obișnuia să reproducă o anumită scenă pe mai multe căni. Scena *Triumfului* (Triumphzug), de exemplu, o coloană de soldați în veșminte romane, care însoțesc carul triumfal al unui imperator, îl găsim între anii 1675 și 1700 pe opt, iar *Judecata lui Solomon* pe șapte căni realizate de același Sebastian Hann.

Un perpetuu izvor de inspirație pentru operele lui Sebastian Hann au fost și gravurile lui Mattheus Merian cel Bătrân. Acesta s-a născut în 1593 la Basel, ca fiu al cosilierului Walther Merian. Și-a dobândit meșteșugul la Friedrich Meier din Zürich, la Dietrich Bentel din Straßburg, la Jacques Callot din Paris și la Johann Theodor de Bry din Oppenheim. În 1620 Merian dobândește la Basel dreptul de breslaș (membru al breslei), devenind independent.
Bănuim că Hann s-a inspirat din două cărți ale lui Merian:

- *Icones bibliae* – o biblie de 159 pagini, ilustrată cu 78 gravuri în cupru, însoțite de versuri în limba latină.
- *Merian Bibel* (1625-1630), folosită la traducerea bibliei de Martin Luther, publicată la Lazarus Zetzner din Straßburg.

Astăzi, putem constata asemănările între motivele decorurilor lui Sebastian Hann și gravurile lui Merian, consultând cărțile lui Lucas Heinrich Wüthrich: *Merian, Matthäus der Ältere,* în „Neue Deutsche Biographie", volum 17, Berlin 1994, *Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ä.,* volum 1 și 2: Basel 1966, volum 4 Hamburg 1996.

Reprezentări ale gravurilor lui M. Merian le putem găsi și în arhiva Muzeului Național German din Nürnberg.

Revenind la *cana Daniela*, constatăm că cele patru scene, inspirate din gravurile lui Mattheus Merian cel Bătrân sunt subordonate unei teme – relația tatălui cu copiii săi. În prima, luptele lui Herkules (Merian s-a inspirat din Methamorphosele lui Ovidiu), înregistrăm numai consecințele unei relații dezechilibrate tată-copii.

Hercule[7] este, după legendele grecești, fiul lui Zeus și a Alkmene. Hera, nevasta lui Zeus, cuprinsă de gelozie, se răzbună, îmbolnăvindu-l pe Hercule. În demența sa, Hercule își omoară cei 12 copii ai săi. Însănătoșindu-se, regretă fapta sa și se adresează Oracolului din Delphi. Pythia, preoteasa oracolului, îi dictează ca pedeapsă, împlinirea a 12 sarcini. Luptele lui Hercule de pe *cana Daniela* sunt deci expresii ale pocăinței sale. Pe leul din Nemeios (*Nemeischer Löwe)* Hercule l-a sugrumat, i-a luat drept pradă blana, care devine simbolul său. Hercule a ars cele nouă capete ale Hydrei (*Lernäische Schlange*), încât nu s-au mai putut regenera. Și-a scufundat – apoi – săgețile în sângele otrăvit al

[6] Viorica Guy Marica, *Sebastian Hann,* Cluj, 1972, p.102.
[7] Herakles, http://de.wikipedia.org/wiki/Herakles, accesat în data de 3 septembrie 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

balaurului. Cu acordul lui Hades, Hercule învinge pe Cerberus, câinele iadului, şi îl prezintă lui Eurystheus, care supraveghează împlinirea celor 12 sarcini.

Aventura cu centaurul Nessus (nu face parte din cele 12 obligaţii) va avea drept urmare moartea lui Hercule. Dorind să treacă, cu a doua sa nevastă Deianeira, un fluviu, centaurul Nessus se oferă să-i transporte individual. Hercule însă, văzînd că centaurul fuge cu nevasta sa, îl străpunge cu o săgeată. Murind, Nessus recomandă soţiei lui Hercule, să păstreze ceva din sângele său, care, îl va face pe Hercule pentru totdeauna fidel. După ani, Hercule făcând curte frumoasei Iole, soţia sa se foloseşte de sfatul primit, înmoaie hainele soţului în sângele centaurului, care, fiind otrăvit, îl omoară pe Hercule.

Descifrarea, de pe *cana Daniela*, a motivelor decorative te introduce în misterul legendelor greceşti.

Hercule ne crează o punte spre cea de a doua scenă – **Troia**[8] **în flăcări** - deoarece el a biruit şi ucis în Troia familia regelui Laomedon, exceptând pe fiul minor Priamos. Dar Priamos va fi tatăl lui Paris, care, prin judecata lui subiectivă, dezlănţuie un război cu o durată de 10 ani între Troia şi Grecia.

Legendele greceşti povestesc că zeiţa vrajbei Eris, nefiind invitată la o nuntă în Olimp, aruncă mărul discordiei celei mai frumoase participante. Atât Aphrodite, Pallas, Athena şi Hera se văd implicate în cauză. Pentru a evita o ceartă penibilă, Zeus îl numeşte arbitru pe Paris, fiul regelui Priamos din Troia. Paris acordă mărul Aphroditei, regina dragostei, care îi făcea cea mai avantajoasă ofertă, de a primi drept recompensă cea mai frumoasă femeie din Grecia, pe Elena. Dar Elena era măritată cu regele Spartei, Menelaos, drept pentru care Paris o „răpeşte" şi o duce în Troia.

Din Iliada lui Homer, precum şi din însemnările mai recente (Kyklos) aflăm că încercările grecilor de a ocupa Troia au fost zadarnice, doar iniţiativa lui Odysseus, de a introduce luptători greci în corpul unui cal din lemn, „uitat" în faţa porţilor Troiei asediată, a avut succes. Grecii incendiază Troia în anul 1184 î.e.n., omorând familia regală.

În scena principală vedem Troia în flăcări, calul din lemn şi, în prim plan Aeneas, salvându-l pe tatăl său Ancheses, vărul regelui Priamos.

Şi în legendele romane, Aeneas[9] ocupă un rol important. În căutarea unei noi patrii, ajunge, după o călătorie peste mări în coasta Latinu, a cărei rege Latinus îi oferă pe fiica lui, Lavinia, drept nevasta. Aeneas fondează oraşul Turnus, fiul lui Iulius, întemeiază Alba Longa, localitatea mamă a Romei. Între desendenţii lui Iulius se numără şi Romulus şi Remus, întemeitorii oraşului Roma.

Încet, încet, mă străduiesc să cobor acţiunile reprezentate pe *cana Daniela* din Olimp pe pământ, însă acţiunile pământenilor rămân tot aşa de crude, pline de intrigi şi de secrete. Începutul a fost Troia, deoarece arheologul Schliemann, pe baza informaţiilor oferite de Homer, a descoperit în anul 1868 un oraş în Nord-Vestul Turciei, care ar putea fi Troia.

Scena a treia, de pe *cana Daniela*, se bazează, nu pe legende, ci pe istorie . Servius Tullius[10] a fost regele Romei între anii 578-534 î.H. El era cel de al şaselea rege roman, fiind urmaşul lui Tarquinius Priscus. Este considerat înfăptuitorul unor reforme importante. Cea mai importantă dintre ele a fost împărţirea locuitorilor Romei (fie plebei, fie patricieni) în 6 categorii censitare având la bază centuria.

Scena de pe cană se referă la sfârşitul domniei sale, - fiind omorât de către fiica sa Tullia, soţia lui Tarquinius Superbus, care avea să devină ultimul rege al Romei.

Cronicile povestesc, că Servius a avut două fiice: cea mare, având o fire blândă, era căsătorită cu Tarquinius[11], un om brutal, iar cea mică, Tullia, rea şi mereu răzvrătită, era măritată cu Aruns, un om

[8] G.Löwe, H.A.Stoll, *Die Antike in Stichworten,* Leipzig, 1967, p. 335.
[9] *Idem*, p.15.
[10] Servius Tullius, http://ro.wikipedia.org/wiki/servius_Tullius. accesat în data de 13 septembrie 2013.
[11] Wilmsen, Friedrich Ernst. *Vorlesungen über die Geschichte fürs Frauenzimmer,* volumul 8, Berlin, 1787, p. 181. Internet Digitized by Google, http://books.google.ro/books?id=8ucGAAAAcAAJ&pg=PA1&hl=ro&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false, accesat în data de 3 septembrie 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

liniştit, un nepot al fostului rege Tarquinius Priscus. Ambele familii erau dezechilibrate, datorită deosebirilor de temperament şi caracter. Tarquinius şi Tullia, după ce şi-au otrăvit partenerii, având interese comune, s-au căsătorit. Tullia hotărâse, să fie înlăturat şi tatăl ei Servius, încât drumul spre tronul regelui să le fie deschis.

Într-o zi, Tarquinius, după ce convocase senatul, s-a îmbrăcat în veşminte regale, trecuse piaţa, intrase în templu şi s-a aşezat pe tronul regal. Luând cuvântul, l-a prezentat pe socrul său ca un duşman al patricienilor, care trebuie înlocuit. Servius, aflând de cele întâmplate, a venit la templu şi a încercat să-l alunge pe Tarquinius de pe tron. Ginerele lui fiind mai puternic, l-a tăvălit pe Servius până în uşă, rostogolindu-l în jos pe treptele templului (reprezentate şi pe cană).

Tullia, care apare în acel moment, îl salută pe soţul ei ca noul rege şi îl determină, să trimită nişte sclavi în urma tatălui ei, pentru a-l omorî.

Mai târziu, Tullia, în drum spre casă , dă ordin vizitiului, să treacă în goană peste corpul rănit al tatălui ei (imagine de pe cană). Noaptea, pe ascuns, nevasta lui Servius l-a înmormântat, muriind şi ea, în condiţii neclare, a doua zi. Tarquinius a domnit, ca tiran, fiind detronat abia în anul 509 î.H. de către patricienii Romei.

„Cimon[12] şi Pero" reprezentaţi pe interiorul capacului, ne readuc în istoria grecilor. Cimon, fiul lui Miltiades, moşteneşte la vârsta de 20 ani, averea tatălui său, pe care o investeşte cu folos pentru realizarea scopurilor sale politice. Fiind conducătorul partidului agrar, se impune, după exilarea lui Themistokles în politica Athenei. În anul 468 î.H. îi învinge pe perşi la Eurymedon. În 461, după o greşeală strategică, şi Cimon este trimis în exil – unde probabil, a fost condamnat la moarte prin înfometare. Scena din interiorul capacului ne spune, că supravieţuieşte, alăptându-se de la fiica lui, Pero. Ulterior Cimon a fost reabilitat, ocupă funcţia de comandant al flotei care, luptă cu perşii, invadatorii insulei Cipru.

Caritas Romana descrie episoade, în care părinţii (bărbat sau femeie), sunt hrăniţi cu lapte de către fiica lor. Acţiunea este inspirată din mitologia etruscilor, unde zeiţa Juno alăptează pe Hercule. Scene asemănătoare sunt descrise în scrierile lui Valerius Maximus *Factorum ac dictorum memoriabilium libri* din anii 30 d.H., subliniind faptul că fiica se jertfeşte pentru a salva părinţii. Concluzia este că lactarea secretă a tatălui de către fiica sa, este o acţiune acceptabilă şi morală. În acest sens se poate interpreta şi o pictură din templul zeiţei Pietas. În antichitatea romană, Cimon şi Pero sunt destul de des reprezentaţi. În Pompei, de asemenea, au fost găsite astfel de picturi. Mai târziu în 1362 la Giovanni Bocaccio, în anul 1606 la Caravaggio în picturile altarului „Sieben Werke der Barmherzigkeit" (Şapte opere de milostenie), sau la Paul Rubens în mai multe opere şi la Jean-Baptiste-Greuze în pictura sa „Cimon şi Pero" – regăsim acest motiv.

Inspirat din imaginile antice, mai târziu s-a născut noţiunea de „lactare erotică", o practică care urmăreşte alte scopuri.

[12] G. Löwe, H.A. Stoll, *op.cit.*, p. 160.

[13] În 1912 figurează în colecţia familiei baronului James Rothschild din Londra, mai târziu a fost declarată pierdută; vezi Viorica Guy Marica, *op.cit.*, p. 102.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Cert este că Sebastian Hann a produs *cana Daniela* în anul 1691 – sigla şi inscripţia demonstrează acest lucru. Nu ştim însă, cine a comandat *cana Daniela*, care a fost primul proprietar al ei! Putem doar, să ne permitem, pe baza unor indicii, nişte presupuneri, care rămân subiective.

Cele două căni – *cana Daniela* şi a doua cană a lui Franckenstein[13] - cu decor şi texte identice, probabil au fost produse, ambele, în anul 1691. Credem că Guy Marica, datează eronat a doua cană Frackenstein în anul 1697, pornind de la faptul că, pe fundul primei căni a lui Frackenstein, tot o operă a lui Hann, a fost gravată constatarea:

Hermannstadt ist durch der Kunst dieses Meisters Augsburg worden. Lebe lang Sebastian Hann... V(alentin). F(ranck). J(udex).R(egius). 1697.

(Prin arta acestui maistru, Sibiul a devenit Augsburg. Sebastian Hann să trăiască mult ...V.F.J.R. 1697)

Este o laudă pentru Sebastian Hann, care, precis nu a fost gravată de către autorul operei, ci, ulterior confecţionării ei, la iniţiativa lui Franckenstein, de către un alt gravor. Deci şi această cană putea fi fost produsă în 1691. Afirmarea doamnei Guy Marica, că între anii 1691 şi 1697 Sebastian Hann nu a produs nici o cană nu poate fi acceptată.

Curios este faptul, că judele Valentin von Franckenstein a decis, ca cele două căni ale lui să treacă, după moartea lui, în proprietatea, surorii sale vitrege Agnetha (prima cană Frankenstein) şi a nepotului Valentin (a doua cană Franckenstein), iar fiul său, Georg Franckenstein, rămâne, fără cană. Este posibil, ca Georg să fi fost deja posesor al unei căni, a celei pe care astăzi o denumim *cana Daniela*, comandată în anul 1691 împreună cu cea a tatălui său. Desigur, este doar o ipoteză, care, până ce vor apare noi informaţii, poate rămâne valabilă.

În ziua de 21 februarie 2013, cana a fost botezată „Daniela", după prenumele proprietarei actuale.

BIBLIOGRAFIE:

Guy Marica, Viorica. *Sebastian Hann,* Editura Dacia, Cluj, 1972.
Klusch, Horst. *Siebenbbürgische Goldschmiedekunst,* Editura Honterus, Sibiu, , 2011.
Löwe, G.; Stoll, H.A. *Die Antike in Stichworten,* Leipzig, 1967.
Roth, Victor. *Siebenbürgisch-sächsische Kunst,* manuscris, în posesia autorului.
Wilmsen, Friedrich Ernst. *Vorlesungen über die Geschichte fürs Frauenzimmer,* volumul 8, Berlin, 1787, Internet Digitized by Google, http://books.google.ro/books?id=8ucGAAAAcAAJ&pg=PA1&hl=ro&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false, accesat în data de 3 septembrie 2013.
Servius Tullius. http://ro.wikipedia.org/wiki/servius_Tullius, accesat în data de 3 septembrie 2013.
Herakles, http://de.wikipedia.org/wiki/Herakles, accesat în data de 3 septembrie 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Promovare şi studiul unui alt „muzeu în aer liber": Mărginimea Sibiului

Daniela CHRZANOVSKI*
Laurent CHRZANOVSKI**

Mărginimea Sibiului is well-known to scholars, mainly for its ethnographical treasures: time-honoured rituals, typical architecture, specific clothes and other traditional elements have been and are even nowadays studied by researchers. Historic studies also abound, mainly because of the importance and the complexity of the interactions of this Romanian and Orthodox area with the Saxon community and its capital, Sibiu as well as with the Courts of Budapest and Vienna, during the Middle Ages and during the Habsburg rule, and finally during the Austro-Hungarian Empire. Last but not least, Mărginimea is also well-known to biographers of some outstanding personalities who were born there and left a strong imprint on the culture of the area, in primis Octavian Goga and Emil Cioran, both from the village of Răşinari.

Nevertheless, and despite the fact that tourism is flourishing, this micro-region was never the object of an intensive touristic promotion based on a serious scientific background.

As the richness of Mărginimea Sibiului certainly deserved an accessible information platform, the professional Association Swiss Web Academy, based in Sibiu, decided to launch an ambitious project collecting and sharing every information available through the website www.marginimeasibiului.com, which has the aim to be as attractive as possible for tourists, by its primary content, but also to the academic world, becoming progressively a database of archived images, publications and bibliographical tools.

Since January 2013, the project benefits of the full support – scientific consultancy and access to all archives – of the ASTRA Museum Complex (Sibiu), The Museum of Ethnography of Transylvania (Cluj-Napoca) and the National Peasant's Museum (Bucharest).

Two examples exemplify better than anything else our purpose. On the one hand, surfers can admire the very first representation of peasants of Mărginimea (1662) largely described but not published in the fundamental volume Mărginenii Sibiului. On the other hand, an impressive past & present face-to-face is offered in each section, combining old pictures and postcards from the ASTRA archives with contemporary clichés of the well-known photographer Louis Guermond.

Cuvinte cheie: Mărginimea Sibiului, website, promovare culturală, baza de date, arhive
Keywords: Mărginimea Sibiului, website, cultural promotion, database, archives

Mărginimea Sibiului este foarte cunoscută cercetătorilor, în special pentru obiceiurile sale, dar şi pentru arhitectura tradiţională, portul sau elementele folclorice. Această zonă a fost şi este în continuare obiectul unor studii aprofundate din domeniul etnografiei. Şi cercetările istorice abundă, în primul rând datorită importanţei Ţării Amlaşului în Evul Mediu, apoi pentru rezistenţa Ortodoxiei Mărginene la impunerea religiei greco-catolice de către Imperiul Habsburgic, cu personalităţi de prim plan european, ca Episcopul Samuil Micu (Inocentiu Klein) din Sadu şi, mai târziu, cu înfiinţarea oficială a mitropoliei din Ardeal, cu reşedinţa iniţială la Răşinari, unde a ţinut nenumărate slujbe Andrei Şaguna, şi, *last but not least*, pentru personalităţile sale din sec. XX, *in primis* Octavian Goga şi Emil Cioran, ambii din Răşinari.

* Director, Swiss Web Academy; e-mail: daniela.chrzanovski@gmail.com; str. Avram Iancu, 15, SIBIU (Romania)/ gsm RO: +4 0729 70 63 02.
** Doctor, Archéologue, Chercheur Associé, CNRS, France; e-mail: l.chrzanovski@bluewin.ch; str. 9 mai, 36, ap. 2 / 550201 Sibiu (Romania)/ gsm RO: +4 0730 36 25 44.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Dar acest ţinut românesc, deşi este foarte bine cunoscut de către cercetători şi din ce în ce mai vizitat de către turişti şi apreciat pentru frumuseţea sa, nu a fost încă obiectul unei promovări culturale şi turistice cu ajutorul bazelor ştiinţifice şi arhivistice.

În acest scop, prin iniţiativa *Asociaţiei Swiss Web Academy* din Sibiu a fost creat portalul www.marginimeasibiului.com.

Website-ul este destinat în primul rând turiştilor, printr-o colecţie de pagini tematice cu conţinut clar, sintetic şi atractiv, dar în paralel, vrea şi să fie cel mai util instrument de lucru pentru cercetători, devenind progresiv o adevărată arhivă online de texte, poze şi desene despre zonă.

Homepage-ul website-ului www.marginimeasibiului.com
Homepage of the website www.marginimeasibiului.com

În acest scop, iniţiativa a fost sprijinită de mai multe asociaţii şi instituţii locale, dar mai ales, din ianuarie 2013, de direcţii si cercetători din unele dintre cele mai importante muzee din România: Complexul Naţional Muzeal ASTRA (Sibiu), Muzeul Ţăranului Român (Bucureşti) şi Muzeul Etnografic al Transilvaniei (Cluj-Napoca), care au permis un acces nelimitat la toate arhivele instituţiei respective şi au furnizat consultanţă de specialitate de cel mai înalt nivel.

La ora actuală, internauţi interesaţi pot deja să consulte cea mai completă bibliografie online despre zonă, să citească articole în format electronic şi să admire nenumărate ilustraţii inedite din epocă ale colecţiilor private şi publice din România.

Un exemplu ilustrează probabil cel mai bine intenţia autorilor de a găsi şi apoi de a pune la dispoziţia tuturor documente indispensabile pentru studiul zonei. Aşadar, printre cele mai frumoase descoperiri făcute în timpul pregătirii iniţiale a conţinutului de bază pentru portal, figurează desigur prima reprezentare grafică a portului mărginenilor, care a fost exhaustiv descrisă, dar nu şi ilustrată în volumul fundamental *Mărginenii Sibiului: civilizaţie şi cultură populară românească* (Irimie, Dunăre, Petrescu 1985).

Este vorba de gravura nr. IX din cartea medieşanului Laurentius Toppeltinus „*Origines et occasus transilvanorum*", publicată la Lyon în 1662, descrisă astfel de către Eugenia Bănescu : „*se disting mai multe piese de costum femeiesc. La camaşă se observă cusături sub forma unei linii şerpuite alternată cu puncte, şi creţurile cămăşii, care încep de la gât, de unde pornesc şi minicele. Capul este învelit cu o pânză de cânepă sau de bumbac (...). Femeile purtau fustă neagră în ţesătură de lână, tot de culoare neagră fiind cheptarul şi laibărul. Se încălţau cu opinci încreţite peste muchie, având nojiţa din păr de cal înfăşurată pe picior, peste obiele. La gât purtau salbe, una având şi cercei, precum şi un fel de coroană de flori şi pene, specifică mireselor. (...) Bărbatul poartă o cămaşă peste cioareci, cu gâtul format din întreaga măsură a cămăşii. (...) Are mâneca largă, scurtă şi bogat încreţită*" (în Irimie, Dunăre, Petrescu 1985, pp. 349-350).

BIBLIOGRAFIE:

Irimie C., Dunăare N., Petrescu P. (coord.), *Mărginenii Sibiului: civilizaţie şi cultura populară românească*, Bucureşti, 1985.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Prima reprezentare cunoscută a Mărginenilor (1662)

The first known representation of inhabitants from Mărginimea Sibiului (1662)
Laurentius Toppeltinus „Origines et occasus transilvanorum”, gravura n. IX

Săliştence în port popular de sărbătoare. Carte postală editată de I. Dădârlat, Sălişte

Women from Sălişte in traditional costume for celebrations. Postcard published by I. Dădârlat, Sălişte. © Complexul Național Muzeal ASTRA, Colecția Grafică documentară, inv. 1568

Tinere Mărginene la festivalul din Jina, 2010

Young Women from Mărginimea at the celebration at Jina, 2010
© Autor / Author: Louis Guermond

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Sălişteence în port popular de sărbătoare. Carte postală editată de I. Dădârlat, Sălişte

Women from Sălişte in traditional costume for celebrations. Postcard published by I. Dădârlat, Sălişte.

© Complexul Național Muzeal ASTRA, Colecția Grafică documentară, inv. 1569

Tinere din Tălmăcel la sărbătoarea „Udatul Ionilor", 2010

Young Women from Tălmăcel at the „Udatul Ionilor"celebration, 2010

© Autor / Author: Louis Guermond

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Cioban cu turmă

Peasant with his flock
Autor / Author: Emil Fischer (Plovdiv, 1875 - Sibiu, 1965)
© Complexul Național Muzeal ASTRA, Colecția Fototecă, inv. 47625

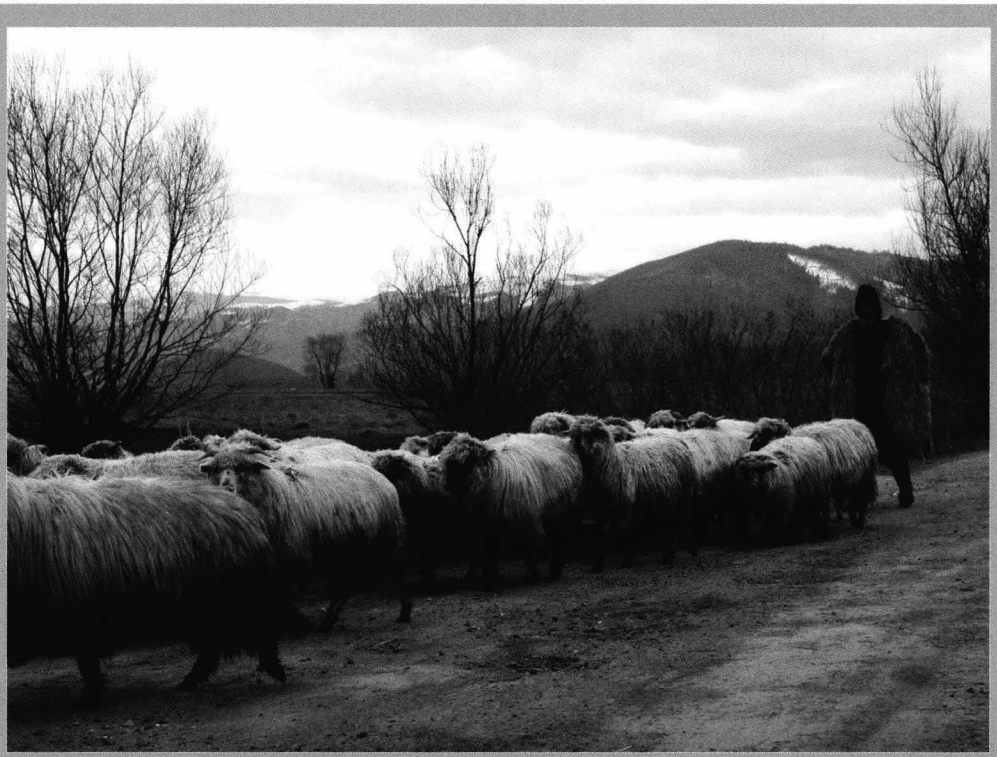
Cioban cu turmă

Peasant with his flock, 2011
© Autor / Author: Louis Guermond

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Cioban cu turmă

Peasant with his flock
Autor / Author: Emil Fischer (Plovdiv, 1875 - Sibiu, 1965)
© Complexul Național Muzeal ASTRA, Colecția Fototecă, inv. 47025



Cioban cu turmă

Peasant with his flock
© Autor / Author: Louis Guermond

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Conservare
Restaurare

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Aspecte profesionale şi tehnice privind proiectul *Conservarea şi restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului.* Implicarea CePCoR-ului în cadrul proiectului

Andrea Gabriela BERNATH*

This paper will reveal technical and professional challenges encountered by the team of the Training Centre for Conservators and Restorers of ASTRA Museum with respect to key steps in the development and implementation of the externally funded project Conservation and Restoration of Ethnographic Heritage in ASTRA Open Air Museum. Special concerns refer to multiple conservation aspects that are to be found at the stages of designing, building and endowing of ASTRA Centre for Heritage - the major outcome of the above mentioned project. ASTRA Centre for Heritage, a cultural property conservation facility, with storages for collections and restoration laboratories, is the result of a complex inter-exchange of knowledge among related fields. Emphasis is placed on various technical solutions considered beneficial for carrying out the professional activities emerged from the ultimate purposes for which the building was intended for.

Keywords: Collection conservation, preventive conservation, reducing risks to collections, pest management, museum stores, microclimate, endowment of restoration laboratories, ASTRA Centre for Heritage, Training Centre for Conservators and Restorers (CePCoR).
Cuvinte cheie: conservarea colecţiilor, conservarea preventivă, reducerea riscurilor pentru colecţii, combaterea biodăunătorilor, depozite muzeale, microclimatul, dotarea laboratoarelor de restaurare, Centrul ASTRA pentru Patrimoniu, Centrul de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor (CePCoR).

Introducere

În anul aniversar 2013, la 50 de ani de la fondarea Muzeului Tehnicii Populare[1] - cunoscut, din 1990, sub titulatura Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA" -, Complexul Naţional Muzeal ASTRA din Sibiu, din care face parte Muzeul în Aer Liber menţionat, împreună cu Muzeul Civilizaţiei Transilvane, Muzeul de Etnografie Universală „Franz Binder", Muzeul de Etnografie şi Artă Populară Săsească „Emil Sigerus" şi alte departamente complementare, sărbătoreşte parcursul devenirii unei importante structuri etnoculturale, recunoscute pe plan naţional şi internaţional. Prin acest articol, dorim să supunem atenţiei cititorilor unul dintre momentele recente din evoluţia instituţiei - derularea proiectului *Conservarea şi restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului*[2], finalizat în aprilie 2011, prin care s-au îmbunătăţit considerabil condiţiile de păstrare, conservare şi restaurare a patrimoniului muzeal, determinând modernizarea integrată a tuturor funcţiilor de care azi Complexul beneficiază în vederea valorificării şi păstrării bunurilor culturale.

Complexul muzeal deţine un patrimoniu cultural imobil de peste 300 de monumente şi instalaţii, la care se adaugă mai bine de 160.000 de bunuri culturale mobile. Dintre acestea, 21.000 de obiecte aparţinând colecţiilor Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA" au fost depozitate

* Doctorand al Facultăţii de Ştiinţe Socio-Umane, Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu; şef serviciu CePCoR, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: andrea.bernath@muzeulastra.ro / andreabernathgabriela@yahoo.com

[1] *Muzeul Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA"*, *Catalog*, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2007, p. 15.

[2] *Conservarea şi restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului* a fost un proiect finanţat prin fonduri externe nerambursabile obţinute prin Mecanismul Financiar al Spaţiului Economic European – EEA Grants, un program finanţat de Islanda, Liechtenstein şi Norvegia. Complexul Naţional Muzeal ASTRA a beneficiat de un grant de aproape 2.5 milioane de euro, la care, cu sprijinul direct al Consiliului Judeţean Sibiu, s-a adăugat o contribuţie, în procentaj, de cca. 15%, accesat la 27 martie 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

în diferite condiții și spații din aria muzeului în aer liber până în anul 2011. Proiectul *Conservarea și restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului*, a cărui valoare totală a ajuns la aproape 3 milioane de euro[3], a cuprins, pe lângă reconstrucția a 8 gospodării țărănești transferate din diferite regiuni ale țării, conservarea a 32 de unități din expoziția în aer liber, respectiv restaurarea a 45 de piese din lemn policrom și edificarea prioritară a unui centru modern pentru conservarea, restaurarea și depozitarea unitară a patrimoniului cultural mobil - Centrul ASTRA pentru Patrimoniu[4].

Coordonarea proiectului *Conservarea și restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului* a fost susținută de conducerea Complexului Național Muzeal ASTRA în strânsă colaborare cu serviciul Managementul proiectelor culturale, de către Adriana Avram manager de proiect. Centrul de Pregătire a Conservatorilor și Restauratorilor (CePCoR), serviciu specializat în probleme de conservare, respectiv conservare preventivă, din cadrul aceluiași complex muzeal, a fost implicat, de asemenea, în desfășurarea proiectului[5]. Responsabilitățile personalului de specialitate al CePCoR au avut în vedere optimizarea proiectului tehnic în ceea ce privește asigurarea condițiilor de depozitare a patrimoniului, organizarea și dotarea specifică a Centrului, respectiv îndeplinirea criteriilor de conservare preventivă și monitorizarea microclimatului în depozitele din Centrul ASTRA pentru Patrimoniu.

Câteva dintre premisele proiectului *Conservarea și restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului*

O analiză detailată cu privire la prezervarea în timp a obiectelor și *evaluarea riscurilor pentru colecții* în condițiile de depozitare existente până în anul 2011 au evidențiat un grad ridicat de expunere la riscuri. Vechile clădiri de depozitare erau răspândite pe întinderea Muzeului Civilizației Populare Tradiționale. Astfel, cea destinată depozitării obiectelor ceramice se afla lângă lac, două spații pentru textile, respectiv obiecte mărunte de lemn și metal erau situate în mansarda clădirii fostelor laboratoare (din zona de carantină), iar ultima locație, folosită în întregime pentru păstrarea mobilierului pictat, se găsea în vecinătatea pădurii. Aceste construcții erau realizate din lemn, cu o izolație precară, lipsite de spații tampon care ar fi putut să atenueze din impactul factorilor și schimbărilor climatice exterioare[6].

Pe baza monitorizărilor microclimatice care au fost efectuate (fig.1), în perioada cuprinsă între 2007-2008, de către Institutul Național de Cercetare și Dezvoltare pentru Optoelectronica INOE, au putut fi confirmate, în mod elocvent, după cum se observă în graficele din Figura 1, prezumțiile cu privire la condițiile improprii de păstrare a colecțiilor muzeului.

În ceea ce privește conservarea preventivă, CePCoR s-a bucurat, în anul 2007, de o activitate intensă în acest domeniu[7], derulând un curs și o conferință internațională de pe urma cărora specialiștii

[3] Vezi nota 2.

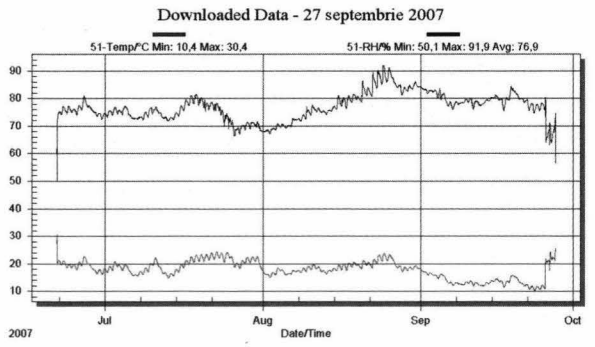
[4] Andrea Gabriela Bernath, *Construirea unei clădiri noi multifuncționale a Muzeului ASTRA Sibiu - laboratoare, depozite și Centru de Pregătire a Conservatorilor și Restauratorilor*, în *Revista Română de Conservare și Restaurare a Cărții*, anul IV, nr. 4-2011, Biblioteca Națională a României, București, pp. 89-91.

[5] La acea dată, printre membri Centrului de Pregătire a Conservatorilor și Restauratorilor cu responsabilități majore în proiectul *Conservarea și restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului* s-au numărat Márta Guttmann - investigator chimist, expert în conservare preventivă, Iulia Teodorescu - restaurator, Andrea Gabriela Bernath - expert în conservare preventivă.

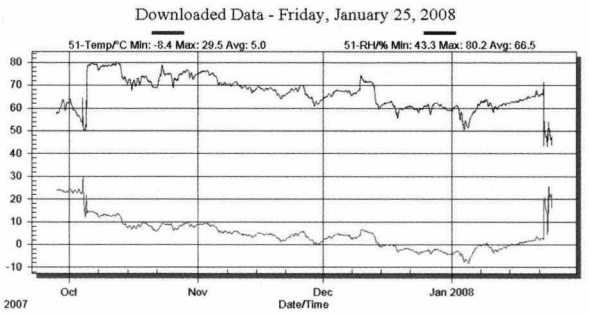
[6] Andrea Bernath, *A Step Further in the History of Protection of Romanian Heritage*, în *Juilee Decker și Robert Waller (ed.), Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals*, AltaMira Press, Special Issue: International Symposium on Cultural Property Risk Analysis, vol. 9, nr. 1, 2013, pp. 29-38.

[7] Márta Guttmann, Iulia Teodorescu, Andrea Bernath, *Conservarea preventivă: o prioritate la nivel internațional, o prioritate a CePCoR – Centrul de Pregătire a Conservatorilor și Restauratorilor*, în *Cibinium II*, 2006-2008, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2009, pp. 261-268.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



a) Extreme superioare ale valorilor de %U.R. înregistrate în depozitul de mobilier pictat la sfârşitul



b) Extreme inferioare ale valorilor de T°C înregistrate în depozitul de mobilier pictat în luna ianuarie.

c) Extreme inferioare ale valorilor de %U.R. înregistrate iarna în depozitul de textile şi maximale în alte perioade.

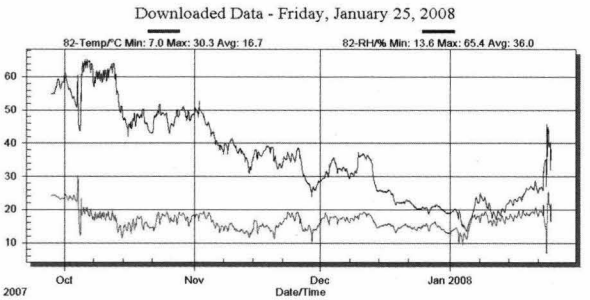


Fig. 1 *Graficele valorilor de umiditate relativă (%U.R.) şi temperatură (T° C) înregistrate în depozitul neîncălzit de mobilier pictat - indică influenţa factorilor climatici exteriori - a), b), iar în depozitul încălzit de obiecte textile - ilustrează impactul sistemului de încălzire asupra microclimatului pe timpul iernii - c).*

participanţi au beneficiat de un câştig metodologic substanţial. Astfel, ca rezultat al organizării, la Sibiu, a Cursului Internaţional ICCROM - *Conservarea Preventivă: Reducerea Riscurilor pentru Colecţii*[8], echipa Centrului de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor a avut acces la însuşirea unei metode actuale şi eficiente de *evaluare a riscurilor*[9], utilizate pentru motivarea necesităţii implementării proiectului *Conservarea şi restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului*. În consecinţă, urmărind paşii procedurii de întocmire a evaluării, prin stabilirea contextului, s-a identificat, cât mai cuprinzător, ansamblul factorilor şi riscurilor care ameninţau colecţiile - diverse situaţii legate de pătrunderea apei în depozite, spaţiile supra-aglomerate, accesul îngreunat prin poziţionarea depozitelor la mansardă, temperatură şi umiditate relativă incorecte, securitate redusă ş.a.m.d.

Din mai multe motive obiective, analiza care a urmat ne-a determinat să ne concentrăm evaluarea pe trei dintre cele mai însemnate riscuri: eventualitatea distrugerii colecţiilor ca urmare a unui incendiu, degradările cauzate în urma unui atac biologic, respectiv daunele fizico-mecanice produse de căderea unui copac din vecinătatea depozitelor în situaţia unei furtuni (fig. 2)[10].

[8] Márta Guttmann, Andrea Bernath, Raluca Iulia Capotă, *Cursul Internaţional ICCROM „Preventive Conservation: Reducing Risks to Collections"*, în *Revista Muzeelor*, Anul XLIII, nr. 1/2008, pp. 124-130.

[9] Cursul Internaţional - *Preventive Conservation: Reducing Risks to Collections* a fost creat de International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property - ICCROM, Canadian Conservation Institute - CCI, Netherlands Institute for Cultural Heritage - ICN în vederea promovării unei metodologii de evaluare şi comunicare a riscurilor faţă de care colecţiile sunt susceptibile. Cursul a fost realizat în parteneriat cu Ministerul Culturii şi Cultelor din România şi Complexul Naţional Muzeal ASTRA din Sibiu, fiind organizat, în 2007, în cadrul Centrului de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor, http://www.iccrom.org/eng/01train_en/announce_en/2007_06risksrom_en.shtml accesat la 28 martie 2013.

[10] Andrea Bernath, *A Step Further...*, 2013, pp. 29-38.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Considerăm că ineditul acestei abordări constă tocmai în capacitatea echipei de evaluare de a preconiza, pe baza datelor existente, a evenimentelor înregistrate în trecut şi a diversităţii experienţei profesionale, următoarele aspecte: frecvenţa apariţiei riscului, degradarea pe care un obiect o suferă şi, în cele din urmă, numărul de obiecte care sunt afectate în cazul producerii riscului[11].

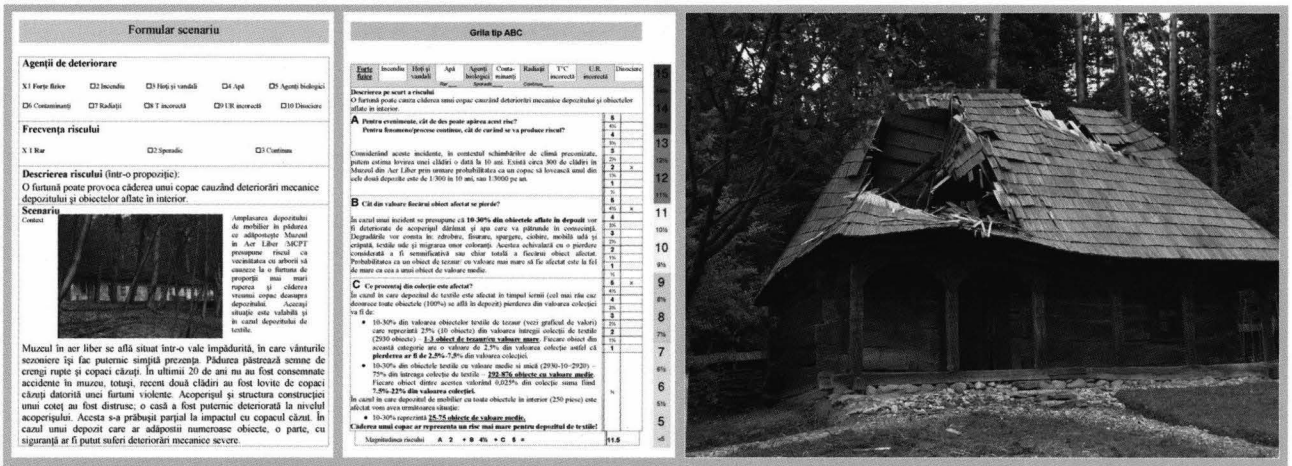


Fig. 2 *Prima fişă include scenariul şi analiza riscului; a doua cuprinde punctajul acordat prin evaluarea a cât de des poate apărea riscul? (A), cât din valoare fiecărui obiect afectat se pierde? (B) şi care este procentajul afectat din colecţie? (C). A treia imagine reprezintă unul din monumentele Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA" care, în 2007, a fost afectat de copacii căzuţi în urma unei furtuni puternice. Bazat pe materialele de curs originale, create pentru cursul Preventive Conservation: Reducing Risks to Collections, 2007 Sibiu, prezentate de ICCROM.*

Utilitatea deosebită a metodei devine remarcabilă în momentul în care evaluatorul, folosindu-se de scara valorică ce i-a fost pusă la dispoziţie, transformă predicţiile într-un punctaj concret, menit să releve, prin intermediul probabilisticii, magnitudinea riscului. Rezultatele pe care le-am obţinut în evaluarea efectuată a celor trei riscuri au fost cuprinse între categoriile de risc cu prioritate mare şi extremă, care solicitau o intervenţie imediată.

Consideraţiile de ordin cost-beneficiu, care au fost formulate în urma evaluării, au indicat ca soluţie optimă de reducere a riscurilor pentru colecţiile Muzeului ASTRA construirea unui ansamblu nou, atât de laboratoare de conservare şi restaurare, cât şi de depozitare, a cărui proiectare corespunzătoare să ţină cont de specificul activităţilor şi de destinaţia precisă a spaţiilor. Având în vedere că investiţia nu era una generatoare de profit, beneficiul economic putea fi cuantificat doar plecând de la costurile care ar fi fost necesare pentru recuperarea sau remedierea pierderilor, evitabile prin diminuarea sau eliminarea riscurilor. În altă ordine de idei, echivalarea în termeni financiari a pierderilor, ca urmare a deteriorării parţiale sau totale a obiectelor de patrimoniu - un prejudiciu iremediabil uneori -, cunoaşte dimensiuni diverse şi complexe în cazul bunurilor culturale şi al muzeelor. Valoarea în bani (estimată inexact în cazurile clasărilor neactualizate) nu este singura care i se atribuie patrimoniului cultural. În această situaţie, se naşte întrebarea: cum cuantificăm economic pierderea sau contribuţia la *agrementul şi educarea unei comunităţi*, la conturarea unei identităţi culturale, etnice sau naţionale, prin valori culturale, etnografice, istorice, estetice ş.a.[12] şi, nu în ultimul rând, prin cele emoţionale?[13] În consecinţă, analiza a fost construită mai degrabă ca un bilanţ de *risc-beneficiu*, în care câştigul ultim al investiţiei a fost declarat de natură *intangibilă*[14].

[11] Bazat pe materialele originale, create pentru cursul *Preventive Conservation: Reducing Risks to Collections*, 2007 Sibiu, prezentate de ICCROM. Valorile însumate de bunurile culturale constituie un subiect important în analiza riscurilor atunci când se evaluează pierderile pe care obiectele afectate le suferă. Vezi mai multe în Jonathan Ashley- Smith, *Risk Assessment for Object Conservation*, ed. Butteworth-Heinemann, Oxford, 1999, p. 25.

[12] Jonathan Ashley- Smith, *Risk Assessment...*, 1999, pp. 34-35, 63-79.

[13] Bazat pe materialele originale, create de Veerle Meul, *Why do we care? Value assessments in heritage conservation and management*, pentru cursul: *Reducing Risks to Cultural Heritage*, 2011, prezentate de ICCROM.

[14] Jonathan Ashley- Smith, *Risk Assessment...*, 1999, pp. 64, 71.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Unele studii arată că, într-un proces nonconvenţional, pot exista multiple soluţii alternative pentru extinderea valorizărilor. Amintim, spre exemplu, varianta studiilor statistice, prin care însuşi publicul curent al unui muzeu, pe baza chestionarelor, poate oferi un răspuns cu privire la cât ar fi dispus să plătească pentru a nu pierde valorile în cauză.

În final, s-a concluzionat, atât pe baza monitorizărilor, cât şi pe cea a evaluării de riscuri, că potenţialele pierderi de valori însumate, în intervalul de timp de 20 de ani pentru care s-au efectuat calculele, ar fi putut ajunge la 30% din valoarea patrimoniului Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale „ASTRA". Subliniem încă o dată faptul că raţionamentul de evaluare a riscurilor nu include nicio măsură de restaurare sau alte intervenţii (pe durata celor 20 de ani) tocmai din considerentele costurilor implicite, care se includ în analiza cost-beneficiu. Studiul care a fost realizat a demonstrat că înfiinţarea Centrului ASTRA pentru Patrimoniu era soluţia optimă - sustenabilă şi durabilă - pentru rezolvarea reală a problemelor existente şi reducerea la minim a degradărilor patrimoniului.

Proiectarea Centrului ASTRA pentru Patrimoniu

Proiectul de arhitectură al Centrului ASTRA pentru Patrimoniu (fig. 3) a fost realizat în 2009, în cadrul biroului de proiectare *Arhigraf din Sibiu,* reprezentat de arhitectul Vladimir Grigorov şi a avut ca punct de plecare lucrarea de diplomă a tânărului arhitect Silviu Ioan Popa, absolvent în 2008 al Facultăţii de Arhitectură şi Urbanism din Cluj-Napoca.

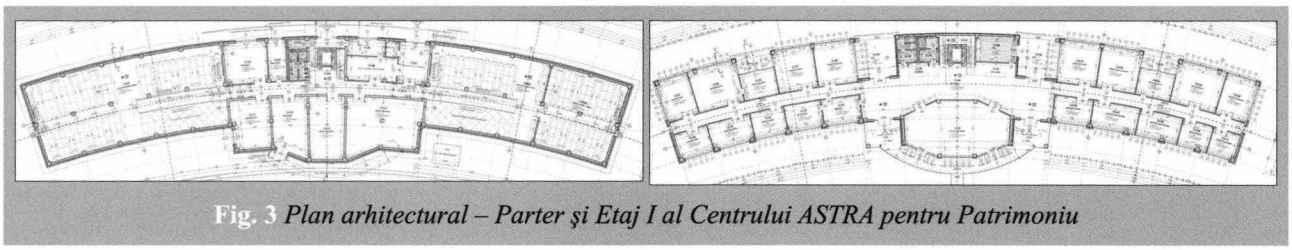


Fig. 3 *Plan arhitectural – Parter şi Etaj I al Centrului ASTRA pentru Patrimoniu*

În vederea obţinerii celor mai bune rezultate, echipa de arhitecţi a avut deosebita şansă ca, prin consultanţa externă solicitată, să lucreze alături de grupul de experţi de la Muzeul Naţional din Danemarca specializat pe simulări climatice computerizate, în scopul investigării şi optimizării soluţiilor de proiectare. Sub coordonarea cercetătorului Morten Ryhl-Svendsen, s-au urmărit implementarea preferinţelor actuale pentru un consum energetic economic şi soluţii tehnice de complexitate scăzută pentru evitarea procedurilor complicate care necesită un personal specializat.

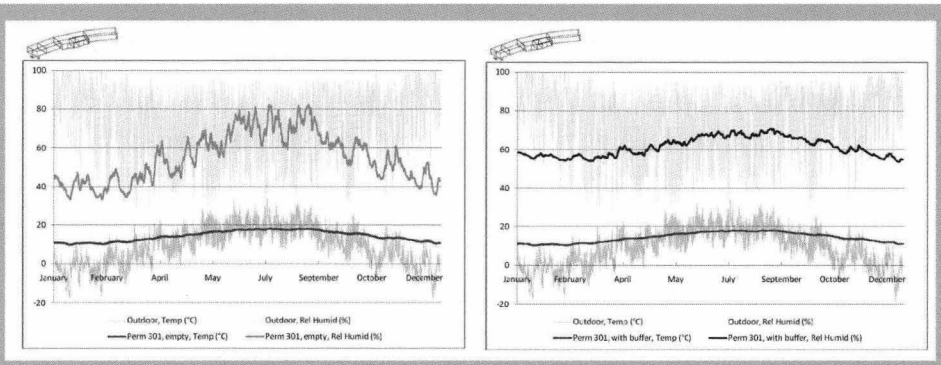
Simulările de microclimat, realizate de Departamentul de Cercetare în Conservare al Muzeului Naţional din Danemarca (fig. 4) pentru noile spaţii de depozitare, au fost elaborate printr-o modelare computerizată care a ţinut cont de: contextul climatic al Muzeului în Aer Liber din Dumbrava Sibiului, materialul de construcţie (beton celular uşor) şi izolaţia proiectate, amplasamentul încăperilor la nivelul solului, optimizând şi indicând, astfel, microclimatul probabil al celor cinci depozite muzeale[15]. Încăperile pentru care s-a realizat simularea au fost considerate în situaţia în care ar fi fost încărcate cu obiectele din colecţiile muzeale[16] şi, deşi fără sisteme de încălzire, s-a avut în vedere influenţa spaţiilor adiacente (laboratoare, săli de tratamente, birouri) ale căror condiţii de temperatură necesitau a fi reglate pentru confortul uman.

[15] Márta Guttmann, Andrea Bernath, Morten Ryhl-Svendsen and Iulia Teodorescu, *Reducing risk to heritage: a radical solution*, în *Reducing Risks to Heritage*, Cultural Heritage Agency, Canadian Conservation Institute, ICCROM, International Meeting 28-30 November 2012, Amersfoort, 2012, p. 35.

[16] Se ştie că obiectele intră în echilibru cu microclimatul în care se află, influenţând, prin higroscopicitatea lor, valorile parametrilor climatici din încăpere.

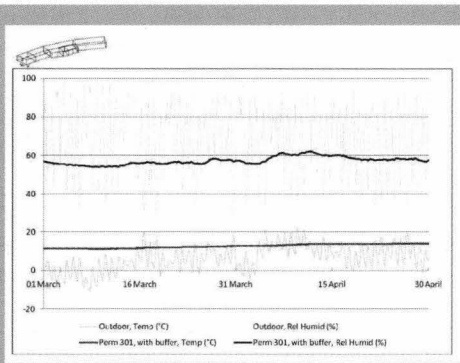
www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Rata de schimb a aerului între mediul interior şi cel exterior a fost apreciată ca fiind redusă, de doar 0,05 volume pe oră (etanşeitate ridicată). În acest fel, rata scăzută a schimbului de aer, transferul de căldură şi umiditate prin zidărie şi capacitatea pereţilor şi a colecţiilor depozitate de a prelua din umiditatea mediului înconjurător au convers către ideea că, în cea mai mare parte a anului, se putea asigura o conservare adecvată a colecţiilor din noile spaţii de depozitare printr-o climatizare pasivă. Spre finalul verii, umiditatea relativă putea să atingă un nivel prea ridicat din punct de vedere al conservării care, însă, s-ar fi putut diminua prin utilizarea dezumidificatoarelor mecanice. Deoarece încăperea destinată depozitării metalelor ar fi trebuit mereu menţinută sub o limită superioară de aprox. 40% U.R., se propunea dezumidificarea acesteia pe parcursul întregului an. Bazându-se pe informaţiile provenite de la clădiri similare care au fost puse în funcţiune până la acea dată, echipa de specialişti a apreciat un consum anual energetic de ordinul a 2 kW/m³ de spaţiu de depozit - ventilat şi dezumidificat[17].

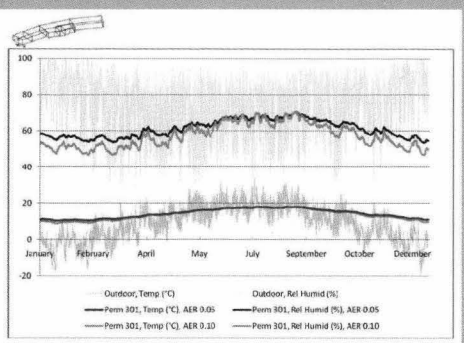


Graficul 1.

Graficul 2.



Graficul 3.



Graficul 4.

Fig. 4 *Climatul simulat pentru unul din depozitele clădirii Centrului ASTRA pentru Patrimoniu în funcţie de mai4 multe variabile.* ***Grafic 1.*** *corespunzător depozitului neîncărcat cu obiecte. Rata de schimb a aerului a fost estimată la 0,05/oră. Inerţia temperaturii a rezultat satisfăcătoare, însă U.R. a fost puternic influenţată de schimbările de vreme (pe grafic sunt marcate, în culori deschise, valorile parametrilor exteriori).* ***Grafic 2.*** *corespunzător aceluiaşi depozit, încărcat cu obiecte. Rata de schimb a aerului a fost estimată la 0,05/oră. Intervalul anual al U.R. a fost limitat între 53-71% U.R.* ***Grafic 3.*** *corespunzător unui interval de două luni. Variaţiile zilnice au fost reduse.* ***Grafic 4.*** *corespunzător simulării climatice pentru depozitul încărcat, la o rată de schimb a aerului de 0,05/oră (culoare închisă) şi 0,1/oră (culoare deschisă). Extras din raportul întocmit de către Departamentul de cercetare în conservare, analize şi consultanţă al Muzeului Naţional din Danemarca* (vezi nota17.).

Pentru ceea ce a însemnat colaborarea multidisciplinară în vederea proiectării Centrului ASTRA pentru Patrimoniu, trebuie să amintim angrenarea specialiştilor în conservare, care au fost în permanenţă consultaţi în dezbaterile şi şedinţele de lucru organizate de biroul de arhitectură, împreună cu inginerii şi constructorii antreprenori.

[17] Morten Ryhl-Svendsen, Lars Aasbjerg Jensen, Poul Klenz Larsen, Simulation of the designed climate in Center for the Conservation, Restoration and Improvement of the Cultural Heritage at the Open Air Museum – Dumbrava Sibiului (ASTRA National Museum Complex), National Museum of Denmark, Department of Conservation Research, Analysis and Consulting.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Vizita de documentare din Norvegia

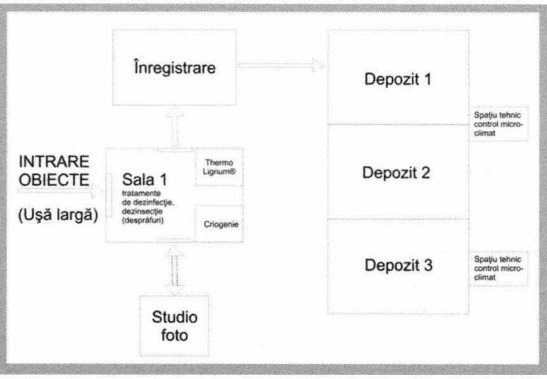
Având în vedere atât partenerii şi sursele financiare destinate proiectului de investiţii de proveniență cu precădere din partea statului Norvegian, cât şi tradiţia bogată şi avansată a instituţiilor în conservarea patrimoniului cultural, mai multe echipe alcătuite din angajaţii Muzeului ASTRA s-au deplasat, pe parcursul derulării proiectului, la câteva dintre muzeele norvegiene reprezentative. Prima vizită de lucru în care a fost trimis personalul de specialitate al CePCoR şi despre care vom relata, dată fiind inclusiv participarea autorului acestui text, a avut loc în februarie 2010. Scopul principal l-a constituit studierea modurilor moderne de prezervare şi a tehnologiilor actuale aplicate în laboratoarele de conservare şi restaurare norvegiene. Informaţiile şi cunoştinţele dobândite au fost utilizate, la revenirea în ţară, pentru completări şi optimizări ale proiectului, dezbateri interdisciplinare, cerinţe şi propuneri privind dotările specifice şi caracteristicile lor fundamentale.

Vizita de studiu la care facem referire a avut ca puncte ţintă următoarele depozite muzeale şi centre de conservare: depozitele şi laboratorul de textile ale Centrului Regional Hordaland Salhus (Bergen), depozitele de la Norsk Folkemuseum şi Historical Museum (Oslo), depozitele şi laboratoarele Muzeului în aer liber Maihaugen (Lillehammer, fig. 5) şi Centrul Regional MuVe/KomMA (Sandefjord). Toate aceste obiective s-au demonstrat a fi modele de mare utilitate în însuşirea unor cunoştinţe cu privire la: desfăşurarea activităţilor, tehnicile şi echipamentele folosite, organizarea spaţiilor menite să asigure condiţiile necesare conservării, restaurării, depozitării bunurilor culturale şi unui *flux optim de lucru* (fig. 6).

Fig. 5 *Fotografii din timpul vizitei de la laboratoarele de restaurare, respectiv depozitele de la Muzeul Maihaugen din Lillehammer, Norvegia.*

Dintre concluziile interesante care au decurs în urma documentării s-a desprins şi faptul că cele mai performante iniţiative pe care le-am cunoscut au fost centrele regionale formate ca urmare a *consolidării* unor grupuri de muzee zonale. Rolul lor, după cum ni s-a explicat şi demonstrat, era acela de a conserva şi a depozita laolaltă patrimoniul muzeelor, în condiţii de prezervare superioare celor pe care fiecare muzeu în parte ar fi putut să şi le asigure. Realizate recent, centrele au fost puse în funcţiune în clădiri dedicate, în care cele mai moderne sisteme de conservare şi echipamente profesionale erau gestionate de colective de specialişti cu o bogată experienţă şi practică în conservare.

Fig. 6 *Am realizat schiţa din dreapta pentru a exemplifica, într-un mod foarte schematic, fluxul de lucru întâlnit la Historical Museum din Oslo. Bunurile culturale intrate în spaţiile centrului de conservare urmau un circuit strict şi sigur, prin care erau supuse unor tratamente de curăţări de suprafaţă, decizându-se în prima sală dacă obiectele vor fi supuse unor tratamente de dezinsecţie/dezinfecţie la cald sau la rece. Apoi traseul continua prin foto-documentarea şi înregistrarea obiectelor, iar în final, acestea erau purtate în spaţiile de depozitare salubre, cu microclimat controlat şi cu acces riguros limitat pentru minima perturbare a mediului.*



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Dintre centrele de conservare vizitate, fără îndoială, cel mai impresionant s-a arătat a fi cel al Muzeului de Istorie (Historical Museum) din Oslo, ale cărui spații externe de depozitare (3000m^2) și laboratoare, birouri ș.a. (4000m^2) au fost integrate într-o construcție din zona industrială a capitalei, reabilitată pentru diverse scopuri. Cele mai sigure dintre depozitele muzeale deținеau protecție împotriva incendiului prin crearea unui mediu de hipoxie[18], iar presiunea interioară ridicată, la deschiderea ușilor, împiedica pătrunderea curentului de aer încărcat cu particule de praf. Cu privire la tehnicile utilizate în vederea combaterii bio-dăunătorilor, acesta a fost singurul centru care utiliza atât metode termice[19] - considerate mai eficiente datorită intervalului de timp mai redus de răspuns, cât și criogenia (fig. 6). Aplicațiile la temperaturi negative extreme, cu valori de până la -35°C la care obiectele erau supuse, în camere frigorifice speciale, pentru un interval de timp maxim de 72 ore[20], au fost remarcate la majoritatea obiectivelor muzeale vizitate.

Contactele create cu ocazia vizitei de lucru în Norvegia au constituit un alt câștig deosebit, mai ales, avându-se în vedere utilitatea lor ulterioară. Specialiștii norvegieni, cu care s-au dezvoltat rapoarte de comunicare profesională, au răspuns cu toată priceperea și amabilitatea atunci când a venit vorba să ne ofere documentație și recomandări cu privire la stabilirea caracteristicilor și echipamentelor necesare pentru dotarea adecvată a noului centru muzeal din Dumbrava Sibiului.

În acest fel, proiectarea, iar, apoi, realizarea Centrul ASTRA pentru Patrimoniu s-au bazat pe munca în cadrul echipelor multidisciplinare, cu suportul specialiștilor consultați, astfel încât încercarea de introducere a celor mai recente cunoștințe cu privire la prevenirea și reducerea riscurilor pentru colecții să reușească cu succes. Pentru garanția sustenabilității - o altă prioritate majoră de care s-a ținut cont pe parcursul proiectării -, au fost căutate soluții de control climatic pasiv și costuri minime de întreținere.

Contribuția Centrului de Pregătire a Conservatorilor și Restauratorilor la realizarea Centrului ASTRA pentru Patrimoniu din Dumbrava Sibiului

Materializarea Centrului ASTRA pentru Patrimoniu poate fi prezentată într-o formă stratificată, în care cele două acțiuni majore la care CePCoR a participat, alături de alte compartimente, au fost edificarea clădirii și dotarea acesteia. Pentru ceea ce a însemnat construirea efectivă, rolul nostru a constat în permanentul suport tehnic referitor la susținerea și explicitarea cerințelor specifice din partea muzeului, cu detalierea graduală a problematicilor profesionale cunoscute în activitatea de depozitare, conservare și restaurare a bunurilor culturale.

[18] Spațiile de depozitare prezentau un ambient cu oxigen redus, de obicei 5% din conținutul de oxigen este înlocuit cu nitrogen; vezi mai multe în Geir Jensen, Hypoxic Air Venting for Protection of Heritage, Riksantikvaren the Norwegian Directorate for Cultural Heritage and Crown, 2006, p. 3. Personalul putea desfășura în acest mediu o activitate normală, fiziologic condiționată, de intervalul de timp limitat de expunere la hipoxie.

[19] ThermoLignum®, utilizată la Historical Museum, este tehnica de eradicare a insectelor și bio-dăunătorilor prin încălzirea aerului din interiorul unei camere termice la 56-57°C. La aceste temperaturi, în miezul obiectului se atinge o temperatură de 55°C, condiție care trebuie menținută pentru aproximativ 12 ore, reglându-se automat și permanent umiditatea relativă pentru a împiedica uscarea și deformarea. Vezi mai multe în Thomas J. K. Strang, Principles of heat Disinfestation, în Biodeterioration of cultural property 3, Proceedings of the 3rd International Conference on Biodeterioration of Cultural Property, 2001; A.W. Brokerhof, Insects and fungi in textile collections, Cap. 5, în F. Boersma (ed.), Unravelling textiles – a handbook for the preservation, Archetype Publications, London, 2007, pp. 61-79.

[20] Trebuie menționat că, în funcție de speciile care trebuie eradicate sau stadiul din ciclul lor de viață, metoda de combatere cu temperaturi joase se poate aplica diferențiat, atât ca interval de timp, cât și ca valori negative de tratare. Jan-Erik Bergh, Karl-Martin V. Jensen, Monika Åkerlund, Lise S. Hansen, Martin Andrén, *A Contribution to Standards for Freezing as Pest Control Method for Museums*, în *Collection Forum*, Vol. 21(1-2), 2006, pp. 117-125.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

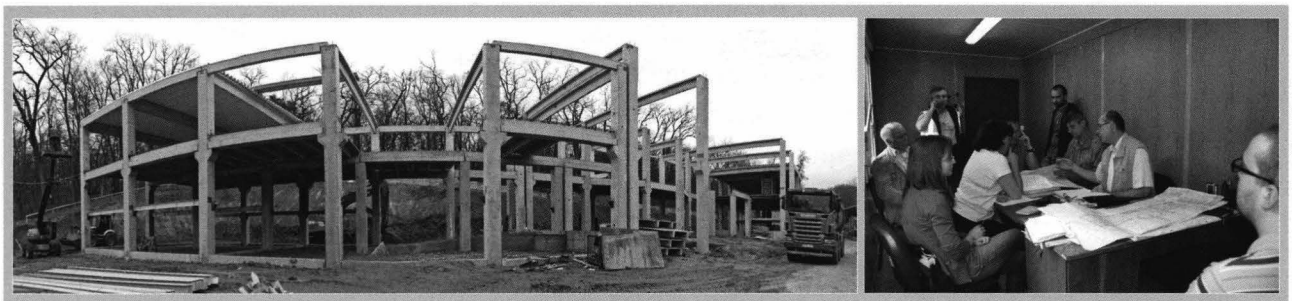


Fig. 7 *Imagine din timpul şantierului de construcţie şi una din şedinţele de lucru la care au participat: reprezentanţi ai muzeului beneficiar, biroul de arhitectură, ingineri proiectanţi şi constructori.*

După cum ştiu toţi cei ce lucrează în proiecte complexe de investiţii şi construcţii, rar se întâlnesc situaţii în care să nu se strecoare erori ori să nu mai existe loc pentru sugestii şi măsuri de îmbunătăţiri, mai ales când experienţa faţă de un domeniu cu specific aparte - realizarea unui centru muzeal de conservare - este relativ neîncheagată în România. În acest scop, echipa de coordonare a proiectului a solicitat tuturor factorilor implicaţi inclusiv echipei CePCoR, urmărirea şi verificarea listelor şi planurilor de proiectare pentru identificarea omisiunilor sau a neclarităţilor privind instalaţiile, sistemul de control al microclimatului, optimizarea unor soluţii tehnice şi de depozitare muzeală ş.a.m.d. În cele ce urmează, vom descrie câteva dintre contribuţiile concrete aduse proiectului Conservarea şi restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului.

Temperatura destul de ridicată şi umiditatea relativă moderată, spre diferenţă de incendii, inundaţii, acte de vandalism şi furt, ale căror efecte distrugătoare sunt imediate, se înscriu între agenţii de degradare care, deşi într-un interval mai îndelungat - de câţiva zeci de ani, pot produce daune majore materialelor şi colecţiilor prin degradarea lor chimică. La aceasta se adaugă, într-un mod cu totul nefast, biodegradarea, ale cărei fenomene sunt condiţionate de valorile necorespunzătoare ale temperaturii şi umidităţii relative.

Cele mai bune rezultate cu privire la depozitarea pe termene lungi s-au observat, prin comparaţie, în cazul obţinerii condiţiilor de păstrare mai reci şi mai uscate. Mai exact, studiile au arătat că, pentru fiecare scădere cu 5°C a valorilor de temperatură, durata de viaţă a unui obiect se dublează, iar regula pentru umiditatea relativă este - jumătate din umiditatea relativă prelungeşte mai mult de două ori durata de viaţă a obiectului[21].

Din aceste motive şi pe baza simulărilor climatice prezentate anterior, pentru depozitele din Centrul ASTRA pentru Patrimoniu am insistat pentru o proiectare care să nu includă sisteme de încălzire. Ceea ce nu s-a avut în vedere la momentul solicitării studiului de microclimat a fost faptul că cele două depozite mari (cu suprafaţa de peste 300m^2 pe nivel) trebuiau prevăzute, conform normelor de securitate la incendiu din România, cu uşi şi geamuri de siguranţă. În acest fel, cele două spaţii, iniţial proiectate fără deschideri spre exterior, au trebuit prevăzute cu 10 ferestre de desfumare (FD)[22] şi cu câte o uşă exterioară, ceea ce a determinat o modificare considerabilă în rata schimbului de aer luată în considerare pentru modelarea climatică. În consecinţă, capacitatea sistemului de control microclimatic, cu caracteristicile incluse în prima faza, s-a stabilit că nu poate deservi funcţia de dezumidificare preconizată perioadelor de vară-toamnă, semnalându-se un risc de peste 30% ineficacitate. Pe de altă parte, constatările rezultate în urma vizitei de studiu din Norvegia ne-au confirmat, prin exemplul fiecărui depozit al cărui microclimat era controlat prin sisteme mecanice şi

[21] Stefan Michalski, *Guidelines for Humidity and Temperature in Canadian Archives*, în *CCI Technical Bulletins*, No. 23, Ottawa, 2000, pp. 1, 2.

[22] În scopul extragerii fumului şi a gazelor de ardere în caz de incendiu.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

atenta monitorizare a depozitelor, importanța instalațiilor corespunzătoare și necesitatea imperativă de control al umidității relative în exces. Rezolvarea a constat în îmbunătățirea soluțiilor tehnice de climatizare și ventilație prin recircularea aerului filtrat, cu posibilitatea ca acesta să fie ușor încălzibil (atât ca modalitate de scădere a umidității relative, cât și pentru situațiile de valori extreme de temperaturi exterioare[23]). La acestea am solicitat și un echipament suplimentar, mobil, cu rol în controlul umidității locale din depozitele Centrului ASTRA pentru Patrimoniu.

În vederea amplasării sistemului de control mecanic al microclimatului, un alt deziderat pentru care am stăruit a fost ca acesta să nu rămână situat în încăperile de depozitare. Am insistat pentru spații tehnice separate, cu acces diferit. Urmărind, astfel, acele principii de conservare preventivă prin care se reduc la minim riscurile de degradare a colecțiilor, am arătat că soluția optimă ar însemna izolarea efectelor variilor incidente - defecțiuni electrice potențatoare de incendii, defecțiuni hidraulice ale căror efecte ar putea inunda spațiile de depozitare, orice tip de defecțiune pentru a cărei reparație ar fi fost nevoie de accesul persoanelor străine în depozite. Intervențiile de urgență și verificarea permanentă a echipamentelor, fără a pune în pericol bunurile culturale - vulnerabilizând securitatea, perturbând microclimatul ori, mai rău, deteriorând patrimoniul muzeal -, au fost cele mai importante aspecte pe care am încercat să le evidențiem, cunoscând, bineînțeles, și exemplul altor depozite muzeale.

După cum se cunoaște, obiectele etnografice de natură organică sunt susceptibile atacurilor biologice. Dacă adăugăm că o parte din colecția muzeului în aer liber este expusă pe timp de vară în obiectivele etnografice, iar, toamna, se aduc în depozite și că misiunea de colectare de pe teren a pieselor de valoare se derulează în continuare, remarcăm posibilitatea semnificativă ca unele obiecte să fie infestate. Gravitatea erorii de a introduce spre depozitare temporară (pe timpul iernii), sau permanentă, obiecte ce prezintă atac biologic activ crește cu atât mai mult, cu cât dimensiunea depozitelor proiectate era considerabilă, iar salubrizarea lor - prin metode de dezinfecție, dezinsecție - ar fi fost anevoioasă și ar fi solicitat timp și resurse însemnate. Trebuie să menționăm că muzeul a avut și înainte spații de carantină (o asemenea încăpere nu a avut cum să lipsească nici la proiectarea noului centru de conservare), în care personalul de conservare-restaurare a aplicat mereu, cu experiența multor ani de practică[24], tratamente chimice insecticide și fungicide. Dezavantajul acestora - natura locală a tratamentelor (nu mai vorbim de gradul relativ de toxicitate) -, poate influența uneori eradicarea incompletă a problemei, eficiența fiind legată atât de dificultatea identificării în totalitate a punctelor de atac biologic asupra unei piese, cât și de raportul dintre numărul mare de obiecte și timpul de lucru alocat de fiecare conservator. Aceste aspecte, împreună cu constatarea metodelor de combatere a biodăunătorilor în muzeele din Norvegia, amintite ceva mai devreme, cât și documentarea beneficiilor inerente, ne-au determinat să propunem pentru tratarea bunurilor etnografice în Centrul ASTRA pentru Patrimoniu soluția complementară, cea de criogenie (fig. 8). Avantajul este că, la temperaturile negative extreme, toate stadiile de activități vitale încetează, iar spațiul unei asemenea camere de criogenie permite tratarea simultană a unui număr considerabil de obiecte (exceptând cele pictate ori cele de structură stratificată cu răspunsuri diferite la factorii de mediu care ar putea conduce la tensionări nedorite).

[23] S-a ridicat problema extremelor climatice invernale din zona Sibiului care, rareori depășesc -20°C (valoarea minimă de T°C luată în calcul pentru modelarea microclimatică).

[24] Laboratorul de conservare-restaurare al Muzeului în Aer Liber din Dumbrava Sibiului a fost înființat în 1976. Vezi la Valeriu Olaru, *Activitatea de conservare-restaurare a patrimoniului muzeului „ASTRA" în perioada 1905-2005 (Realizarea performanțelor compatibile cu standardele europene)*, în *Cibinium*, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2006, p. 389.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

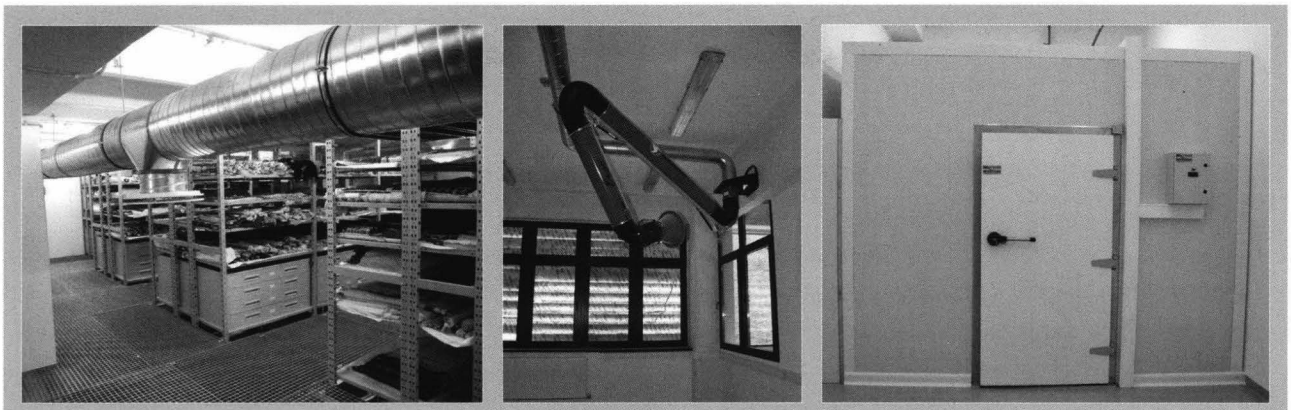


Fig. 8 *Prima imagine a fost realizată într-unul din depozitele mari şi se poate observa atât tubulatura nemascată aparţinând sistemului de ventilaţie, cât şi distribuirea sertarelor şi poliţelor pe modulele de depozitare. Fotografia din mijloc surprinde unul din laboratoarele de restaurare în care, la ferestre, se pot vedea lamelele sistemului de umbrire, iar la nivelul tavanului, elementele articulate ale braţului exhaustor. Fotografia din dreapta prezintă latura de acces a camerei de criogenie.*

Dorim să adăugăm că, în mai multe rânduri, ne-am confruntat cu dificultatea găsirii pe piaţă a unor soluţii cu caracteristici specifice precum această cameră de criogenie pentru care atingerea valorilor de -35°C era obligatorie, în vreme ce majoritatea produselor, după cum am constatat, erau prevăzute să ajungă abia la -20°C, -25°C. În acest sens, o situaţie similară s-a întâlnit şi în cazul exhaustoarelor cu care laboratoarele de restaurare au fost dotate şi care, din cauza destinaţiei obişnuite industriale, erau oferite mai ales în forme masive, greoi manevrabile şi necorespunzătoare scopului particular pentru care le-am solicitat - de evacuare a vaporilor solvenţilor folosiţi în activităţi fine de restaurare a bunurilor culturale. În cele din urmă, şi sistemul exhaustor a fost integrat nevoilor adecvate (fig. 8), iar personalul de specialitate putea şi el să fie protejat pe parcursul practicilor curente de restaurare a bunurilor culturale.

Una dintre marile provocări, considerăm noi, a fost optimizarea şi diversificarea sistemului modular de depozitare, propus iniţial într-o variantă, simplă şi de bază, cu rafturi. După analiza colecţiilor, a numărului aproximativ de piese, a caracteristicilor acestora şi a modurilor corecte de depozitare, ţinând cont în permanenţă de limitarea bugetară, modulele de rafturi au fost accesorizate pentru mai multe aplicaţii. În acest fel, am optat ca mai multe dintre modulele mari cu rafturi să fie prevăzute pe jumătatea inferioară cu un sistem de sertare închise (fig. 8), culisante şi facil manevrabile, utile, în special, pentru obiectele mici şi fragile a căror ocrotire ridică cerinţe de siguranţă sporită. Pentru textile, atât pentru cele bidimensionale, de mari dimensiuni - kilimurile (scoarţe, păretare, feţe de masă, covoare) -, cât şi pentru piesele vestimentare, a căror depozitare suspendată este de preferat, s-a solicitat aplicarea unor tamburi metalici pe care să fie posibilă rularea textilelor ori agăţarea umeraşelor. Pentru cel mai mic dintre depozite, din cauza spaţiului redus, s-a optat pentru un sistem mobil de rafturi, cu înălţimea de 3,5m, în vederea utilizării maximale a încăperii (fig. 9). Eliminarea culoarelor de acces necesare rafturilor fixe a sporit considerabil suprafaţa de depozitare. În rest, alegerea pentru obiectele masive a constat în asigurarea instalării poliţelor garantate pentru greutăţi însemnate.

În ceea ce priveşte raţionamentele legate de iluminatul spaţiilor de lucru, mai exact în laboratoare de restaurare, deşi nu la maniera expoziţiilor muzeale, păstrează *dilema - să vedem versus să ocrotim*. Perceperea vizuală cât mai în detaliu este unul dintre criteriile esenţiale care trebuie luate în calcul atunci când se soluţionează condiţiile optime de activitate în restaurare. Lumina directă are două dezavantaje majore: pe de o parte diminuează vizualizarea unui obiect, pe de altă parte, în cazul luminii solare, radiaţiile cu diferite lungimi de undă pot provoca degradarea bunurilor culturale.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Fig. 9 *În prezent, varii soluții de depozitare la Centrul ASTRA pentru Patrimoniu: pe polițe, pe module mobile (culisante pe șine), rulate pe tamburi.*

Radiațiile din spectrul vizibil produc decolorarea acelor culori sensibile la lumină, care pot dispărea în câteva ore de expunere directă la soare. Cele a căror sensibilitate nu este atât de mare, pot rezista timp de secole în lumina solară (ceramica), însă toate obiectele colorate se situează undeva între aceste două extreme. Lumina ultravioletă (UV) deteriorează obiectele prin îngălbenirea, fragilizarea, dezintegrarea materialelor. Radiațiile infraroșii (IR) încălzesc suprafața obiectelor deteriorând piesa din cauza temperaturilor incorecte[25]. Dezideratul vizibilității optime se poate realiza prin diminuarea intensității luminoase utilizând diverse soluții de ecranare și umbrire, reducând astfel și riscul de degradare (cumulativă) a pieselor. Potrivit acestor necesități, am dorit ca laboratoarele să fie prevăzute cu un sistem de umbrire prin parasolare. Lamelele arhitecturale (fig. 8), cu forma lor longitudinal-convexă, au avut ca scop principal solicitat schimbarea unghiului de incidență a luminii naturale care ar fi pătruns în spațiile de lucru, fără a modifica neplăcut fațada arhitecturala a clădirii. Am ales opțiunea motorizată de direcționare a lamelelor care să permită utilizarea facilă și controlată a luminii naturale în funcție de necesități, momentul zilei și perioada anului, fiind posibilă obturarea totală sau parțială, cu sau fără completarea cu lumina artificială interioară.

Spațiile din Centrul ASTRA pentru Patrimoniu fiind destinate acelor funcții esențiale de protejare, depozitare, conservare și restaurare a patrimoniului, conform evaluărilor de riscuri proprii conservării preventive, trebuiau să îndeplinească unele cerințe pe care am încercat să le semnalăm și care, într-o oarecare măsură, au putut fi îndeplinite. În consecință, am evidențiat că, pentru identificarea pericolelor pentru colecții, ce pot fi generate, spre exemplu, de infiltrațiile de apă, contaminările microbiologice, pătrunderea biodăunătorilor ș.a., instalațiile cu tubulaturile aferente ar trebui să fie la vedere (nemascate prin pereți și tavane false, fig. 8), montajele să fie ușor accesibile și verificabile, la îndemână pentru intervenții și reparații, evitarea micro-spațiilor, închise și neventilate, în care acumulări de apă sau instaurarea unui microclimat necorespunzător ar putea favoriza dezvoltarea activității biologice greu detectabile. Este important de reținut că un edificiu care a fost gândit pentru a servi unei utilități precise, cum este conservarea patrimoniului, nu trebuie să fie o construcție amenajată *frumos*, pentru că aspectul estetic nu este nicidecum o prioritate în acest caz.

În final adăugăm că instalațiile Centrului ASTRA pentru Patrimoniu au inclus, de asemenea, un sistem de alarmă incendiu, unul de alarmă efracție, control-acces, cu supraveghere video.

[25] Stefan Michalski, *Light, Ultraviolet and Infrared*, Cap. 8, în *Ten agents of deterioration* (publicație web), Canadian Conservation Institute, Ottawa, 2009, http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/10agents/chap08-eng.aspx accesat la 14 aprilie 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Dotarea Centrului ASTRA pentru Patrimoniu

După cum am menţionat deja, o altă etapă importantă în realizarea Centrului ASTRA pentru Patrimoniu a avut în vedere activităţile legate de dotarea corespunzătoare a spaţiilor de lucru. După ce s-au purtat numeroase discuţii cu membrii fiecărui sector de activitate în parte, am conturat câteva liste de dotări, pe care le-am centralizat, stabilind o ordine în funcţie de prioritatea lor legată de activităţi şi grupându-le conform procedurilor de achiziţie publică potrivite cadrului legal în vigoare.

Complexitatea acestei sarcini a decurs din nevoia de documentare a tuturor produselor în cele mai mici detalii (tehnice şi profesionale), de specificarea aprofundată a caracteristicilor, fără a pierde din vedere aplicaţiile specifice (legate de domeniile conservării, restaurării, foto-documentării şi investigării bunurilor culturale) pentru: mobilier, instalaţii, echipamente şi alte dotări speciale, dotări IT şi audio-video, unelte, ustensile şi consumabile.

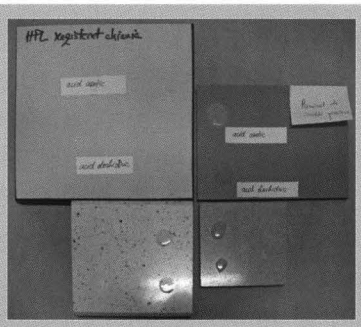
Referindu-ne la mobilarea centrului, precizăm că, pentru proiectare, ne-am bazat pe priceperea arhitectului Iulia Nistor, prin colaborarea cu biroul de proiectare Arhigraf din Sibiu. Centrului de Pregătire (CePCoR) i-a revenit responsabilitatea de întocmire a temei de proiectare, de a oferi ansamblul informaţiilor cu privire la destinaţia şi utilitatea pieselor. Colaborarea - cuprinzând prospecţia, hotărârea soluţiilor corespunzătoare, verificări, adaptări la nevoi clare, optimizări, alegerea materialelor şi a finisajelor -, a fost una avantajoasă şi, credem noi, evaluând rezultatele, de succes. Ca urmare, au fost amenajate şi mobilate laboratoarele de restaurare, încăperile pentru tratamente de conservare, studioul foto, spaţiile de depozitare permanentă şi temporară, sala de conferinţe şi toate celelalte anexe. Am urmărit ca materialele să fie adecvate şi durabile, optând pentru un ansamblu de mobilier specific de laborator. Mesele proiectate aveau ca cerinţe structuri de susţinere metalice şi blaturi de lucru cu rezistenţă chimică (am efectuat teste de reacţie cu diverşi solvenţi şi acizi fig. 10) şi mecanică sporită - material laminat la înaltă presiune, unele mobile - pe roţi blocabile de cauciuc. Însă, am solicitat şi alte variante, adaptate diverselor aplicaţii (Figura 11.). Pentru transparenţă s-au dorit blaturi de sticlă, pentru duritate şi rezistenţă mecanică crescute - blaturi din cuarţ compozit, pentru activităţile de restaurarea textilelor - blaturi cu ochiuri sparte sau mese reglabile pe înălţimi. S-au inclus sisteme de depozitare a obiectelor în lucru (rafturi metalice, rasteluri), a materialelor (tamburi suspendaţi) şi substanţelor, dulapuri casetate (de tip organizator) etc. În cazul laboratorului de investigaţii chimice, am considerat necesară soluţia de subcompartimentare, astfel încât, utilizarea solvenţilor şi acizilor într-un mediu separat să ajute la păstrarea calităţii atmosferei ambientale pentru restul activităţilor, fără a contamina cu vaporii soluţiilor întregul spaţiu de lucru (fig. 11). Atât în această încăpere, cât şi în laboratorul de investigaţii biologice, am insistat pentru includerea unei nişe chimice, respectiv a unei hote biologice. Pentru acele substanţe chimice a căror nocivitate nu le recomandă spre depozitarea în spaţiile de lucru, a fost gândită o încăpere distinctă, pe care am echipat-o cu două dulapuri metalice speciale pentru păstrarea acizilor, respectiv a substanţelor inflamabile, cu exhaustoare exterioare proprii.

Unul dintre cele mai importante capitole a privit dotarea Centrului ASTRA pentru Patrimoniu cu necesarul de echipamente de laborator. Elocvent, în acest caz, a fost raportul dintre utilitate şi costuri, deoarece echipamentele, cu cât sunt mai specializate, cu atât sunt mai costisitoare, iar justificarea se realizează prin frecvenţa şi relevanţa pentru activităţile cărora le sunt destinate (conservarea, restaurarea şi cercetarea bunurilor culturale). În acest sens, bazându-ne pe colaborările şi proiectele recente la care Muzeul ASTRA a participat alături de centre naţionale de cercetare[26], ne-am

[26] *Tehnici complexe de investigare, evaluare, conservare şi restaurare a materialelor colagenice etnografice – ETNO-PEL*, Programul 4:*Parteneriate in domeniile prioritare*, iniţiat de Institutul de Cercetare Pielărie-Încălţăminte (ICPI), Bucureşti, 2008-2011; *Conservarea patrimoniului cultural prin tratamente care necesita interventie de salvare la volume mari. Studiu cu orientare speciala asupra decontaminarii prin iradiere gamma a patrimoniului alcatuit din lemn policrom - DELCROM*, Programul 4: *Parteneriate in domeniile prioritare* iniţiat de institutul Naţional pentru Fizică şi Inginerie Nucleară Horia Hulubei (IFIN-HH), Măgurele, 2008-2011.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ferit de achiziții exagerate, ale căror beneficii le-am fi putut obține prin asemenea parteneriate şi ne-am concentrat pe dotările de utilitate curentă pentru: investigarea primară a bunurilor culturale, conservarea şi restaurarea patrimoniului, în speță, etnografic, aparaturi, unelte, scule proprii activităților de atelier. Amintim, într-o scurtă enumerare, câteva dintre dotările moderne cu care Centrul ASTRA pentru Patrimoniu îşi susține ocupațiile: etuvă, cameră climatică, balanțe tehnice şi de precizie, microscoape portabil, pH-metre, distilator de apă, lămpi UV, aparate fine de aspirare, stereomicroscoape performante portabile (fig. 10), cuptor pentru arderea ceramicii ş.a.m.d. Laboratoarele, gândite pentru restaurarea fiecărui suport în parte - piele, textile, pictură, lemn, lemn policrom, metal şi ceramică -, au fost dotate corespunzător păstrării temporare a patrimoniului în restaurare, depozitării documentației, dar şi a materialelor, uneltelor şi ustensilelor de lucru (fig. 10. şi 11.).



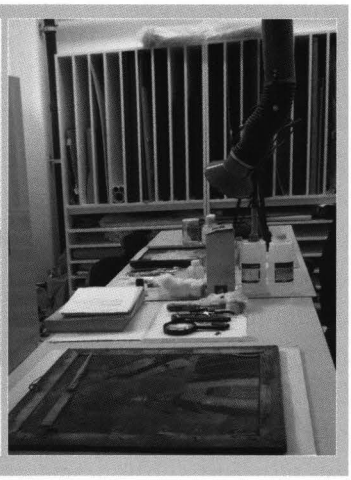


Fig. 10 *Prima imagine prezintă testele cu acizi (azotic şi clorhidric) realizate pe diferite tipuri de blaturi. La mijloc - studiul pieselor cu ajutorul stereomicroscopului portabil în vederea restaurării. Ultima fotografie a fost realizată într-unul din spațiile de intervenții, amenajat inclusiv pentru păstrarea icoanelor în lucru.*

O ramură aparte a ocupat-o, alături de controlul microclimatului, monitorizarea câtorva dintre factorii de mediu înconjurător. Sistemul complex pe care l-am prevăzut deține 30 de sonde, plus una exterioară, de înregistrare a temperaturii, umidității relative, a punctului de rouă şi a umidității absolute, într-o rețea care integrează toate depozitele (până la 5 sonde în depozitele mari), laboratoarele, spațiile de lucru cu patrimoniul, trimițând datele la o bază centrală care le descarcă pe un computer. Softul solicitat are posibilitatea de a realiza, pe lângă rapoarte anuale, lunare, săptămânale, şi avertismente electronice (prin e-mail şi/sau sms-uri pe telefon) pentru atenționarea cu privire la depăşirea limitelor prestabilite ale parametrilor monitorizați. Rămânând în aria conservării preventive, am considerat utilă pentru efectuarea măsurătorilor periodice dispunerea de: UV-metru, Lux-metru, dozimetru de lumină, data-logger şi umidometru de contact.

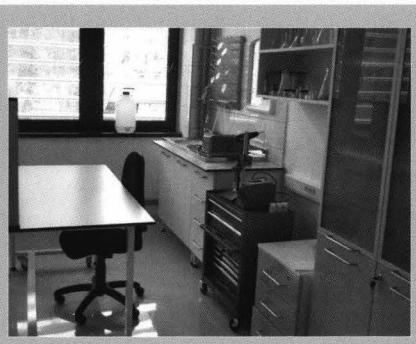


Fig. 11 *Imagini din laboratoarele de investigații şi restaurare, la scurt timp după amenajarea, dotarea şi punerea în funcțiune a Centrului ASTRA pentru Patrimoniu.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Concluziile unei vizite la Centrul ASTRA pentru Patrimoniu

Scopul major al Centrului ASTRA pentru Patrimoniu este acela de a oferi colecţiilor Muzeului în Aer Liber condiţii optime de păstrare, conservare şi restaurare, creând un mediu de lucru corespunzător şi modern (fig. 12). Cei 2,820 m^2 de suprafaţă utilă, a căror amenajare şi dotare au fost finalizate în aprilie 2011, reprezintă literalmente două niveluri distincte, dar simbiotice de activitate: cele privind depozitarea şi conservarea bunurilor culturale etnografice (la parter) şi cele legate de cercetarea şi restaurarea a şase suporturi materiale diferite (la etaj).

Fig. 12 *Imagini din laboratorul de restaurare textile, expoziţia de lăzi pictate din foaierul centrului, biblioteca de specialitate a Centrului de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor.*

Totodată, în acest edificiu funcţionează şi Centrul de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor (CePCoR) care, în noile condiţii ale modernului şi multifuncţionalului Centru ASTRA pentru Patrimoniu, dispune de toate mijloacele necesare şi utile pentru reuşita misiunii sale privind atât derularea procedurilor de conservare a bunurilor mobile şi activitatea de monitorizare a microclimatului din depozite, cât şi organizarea conferinţelor, sesiunilor şi cursurilor pentru specialiştii din domeniul ocrotirii patrimoniului muzeal (fig 13). În acest sens, amintim faptul că Centrul poate oferi participanţilor cele mai convenabile şi confortabile condiţii prin sala de conferinţe, cu o capacitate aproximativă de 80 de persoane, adaptabilă în mod facil şi adecvat cursurilor/ atelierelor, fiind dotată cu echipamente tehnice, video şi IT, corespunzătoare. CePCoR beneficiază de un punct documentar cu un inventar numeros de cărţi şi publicaţii ale unor importante edituri de specialitate şi instituţii din domeniul conservării şi restaurării, pe care le pune la dispoziţia specialiştilor şi studenţilor (fig.12).

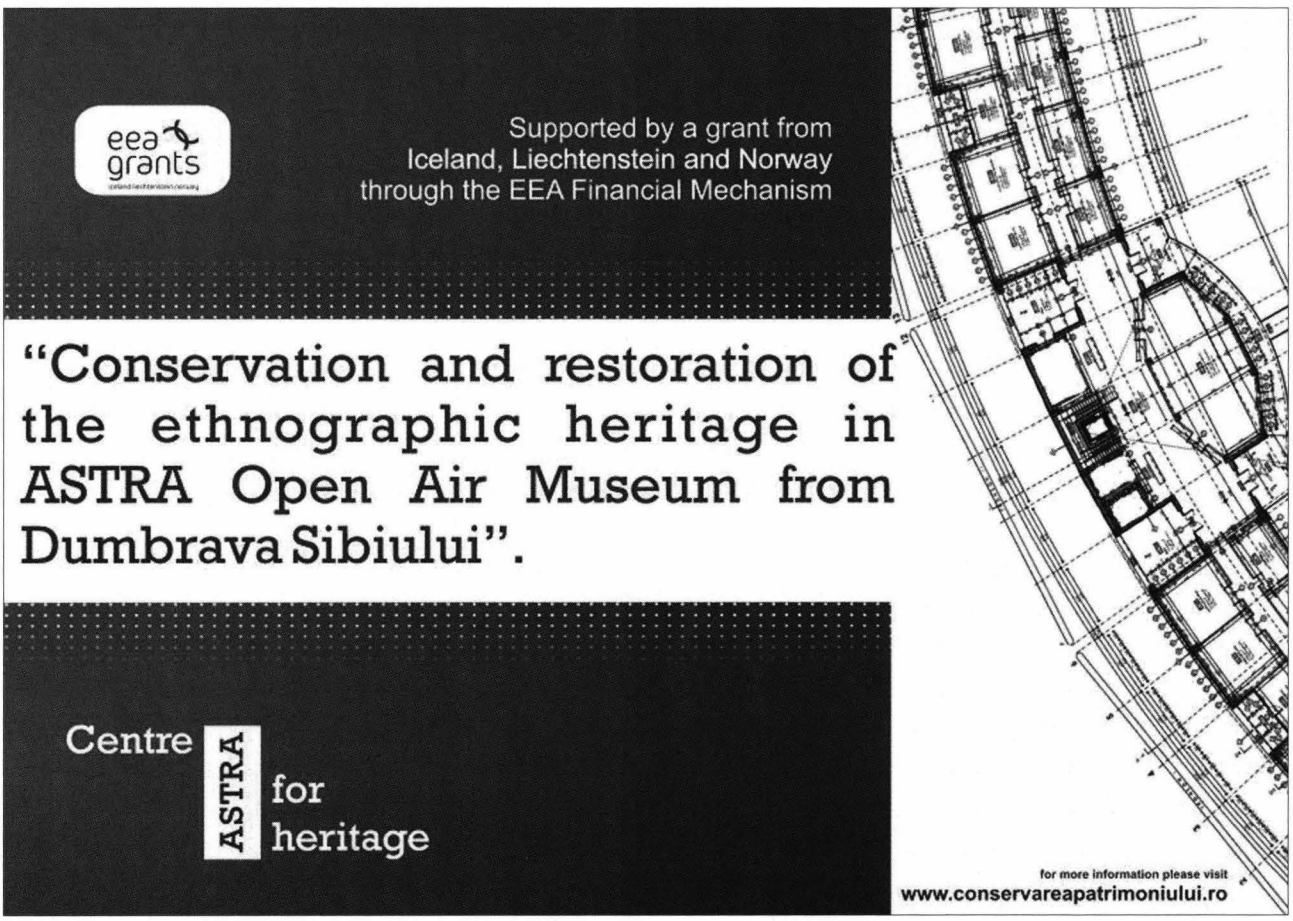
Fig. 13 *Evenimente organizate de Centrul de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor în noul sediu. Deschiderea atelierului Mobilitatea Colecţiilor, septembrie 2011, de către Raluca Capotă, expert în cadrul Direcţiei Patrimoniu Cultural al Ministerului Culturii şi Patrimoniului Naţional şi Valeriu Olaru, director general al Complexului Naţional Muzeal „ASTRA". Comunicare internă cu privire la diseminarea rezultatelor Cursului Internaţional ICCROM Reducing Risks to Cultural Heritage, ianuarie 2012.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Mulțumiri

Autorul dorește să mulțumească colegelor de proiect din cadrul CePCoR Márta Guttmann, Iulia Teodorescu și în mod deosebit coordonatorului proiectului Adriana Avram, atât pentru implicarea, suportul și înțelegerea acordate pe parcursul derulării proiectului Conservarea și restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului, cât și pentru ajutorul oferit pentru scrierea acestui material. De asemenea, își exprimă recunoștința față de consultanții, conducerea și colectivul muzeului, prin a căror conlucrare proiectul a fost finalizat cu succes.

Proiectul Conservarea și restaurarea patrimoniului etnografic în Muzeul în Aer Liber din Dumbrava Sibiului nu ar fi fost posibil fără grantul câștigat de Complexul Național Muzeal ASTRA în cadrul concursului de proiecte finanțate de Islanda, Liechtenstein și Norvegia prin Mecanismul Financiar al Spațiului Economic European - EEA Grants 2007-2011.



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

BIBLIOGRAFIE:

***. *Muzeul Civilizației Populare Tradiționale „ASTRA"*, Catalog, Editura „ASTRA MUSEUM", Sibiu, 2007.

***. Materialele de curs originale, create pentru cursul *Preventive Conservation: Reducing Risks to Collections*, 2007 Sibiu, prezentate de ICCROM.

Ashley- Smith, Jonathan. *Risk Assessment for Object Conservation*, Editura Butteworth-Heinemann, Oxford, 1999.

Bergh, Jan-Erik; Jensen, Karl-Martin V.; Åkerlund, Monika; Hansen, Lise S.;Andrén, Martin. *A Contribution to Standards for Freezing as Pest Control Method for Museums*, în *Collection Forum*, Vol. 21(1-2), 2006.

Bernath, Andrea Gabriela. *Construirea unei clădiri noi multifuncționale a Muzeului ASTRA Sibiu - laboratoare, depozite şi Centru de Pregătire a Conservatorilor şi Restauratorilor*, în *Revista Română de Conservare şi Restaurare a Cărții*, anul IV, nr. 4-2011, Biblioteca Națională a României, Bucureşti, 2011.

Bernath, Andrea. *A Step Further in the History of Protection of Romanian Heritage*, în Juilee Decker şi Robert Waller (ed.), *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals, AltaMira Press,* Special Issue: International Symposium on Cultural Property Risk Analysis, vol. 9, nr. 1, 2013.

Brokerhof, A.W. *Insects and fungi in textile collections*, Cap. 5, în F. Boersma (ed.), *Unravelling textiles – a handbook for the preservation*, Archetype Publications, London, 2007.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Guttmann, Márta; Bernath, Andrea; Ryhl-Svendsen, Morten and Teodorescu, Iulia. *Reducing risk to heritage: a radical solution*, în *Reducing Risks to Heritage*, Cultural Heritage Agency, Canadian Conservation Institute, ICCROM, International Meeting 28-30 November 2012, Amersfoort, 2012.

Guttmann, Márta; Bernath, Andrea; Capotă, Raluca Iulia. *Cursul Internațional ICCROM „Preventive Conservation: Reducing Risks to Collections"*, în *Revista Muzeelor*, Anul XLIII, nr. 1/2008.

Guttmann, Márta; Teodorescu, Iulia; Bernath, Andrea. *Conservarea preventivă: o prioritate la nivel internațional, o prioritate a CePCoR – Centrul de Pregătire a Conservatorilor și Restauratorilor*, în *Cibinium II*, 2006-2008, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2009.

Jensen, Geir. *Hypoxic Air Venting for Protection of Heritage*, Riksantikvaren the Norwegian Directorate for Cultural Heritage and Crown, 2006.

Meul, Veerle. *Why do we care? Value assessments in heritage conservation and management*, Materialele originale create pentru cursul *Reducing Risks to Cultural Heritage*, 2011, prezentate de ICCROM.

Michalski, Stefan. *Guidelines for Humidity and Temperature in Canadian Archives*, CCI Technical Bulletins, No. 23, Ottawa, 2000.

Idem. *Light, Ultraviolet and Infrared*, Cap. 8 în *Ten agents of deterioration (publicație web), Canadian Conservation Institute, Ottawa, 2009, http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/10agents/chap08-eng.aspx accesat la 14 aprilie 2013.*

Olaru, Valeriu. *Activitatea de conservare-restaurare a patrimoniului muzeului „ASTRA" în perioada 1905-2005 (Realizarea performanțelor compatibile cu standardele europene)*, în *Cibinium*, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2006.

Ryhl-Svendsen, Morten; Jensen, Lars Aasbjerg; Larsen, Poul Klenz. *Simulation of the designed climate in Center for the Conservation, Restoration and Improvement of the Cultural Heritage at the Open Air Museum – Dumbrava Sibiului (ASTRA National Museum Complex),* National Museum of Denmark, Department of Conservation Research, Analysis and Consulting.

Strang, Thomas J. K. *Principles of heat Disinfestation*, în *Biodeterioration of cultural property 3*, Proceedings of the 3rd International Conference on Biodeterioration of Cultural Property, 2001.

http://conservareapatrimoniului.ro/index.php accesat la 27 martie 2013

http://www.iccrom.org/eng/01train_en/announce_en/2007_06risksrom_en.shtml accesat la 28 martie 2013.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Considerații privind restaurarea unei icoane ruseşti din secolul al XIX-lea

Olimpia COMAN-SIPEANU*
Daniela LĂZUREANU**

During the last couple of years, the restoration of several Russian icons from the ASTRA Museum Collection in Sibiu faced us with a distinct set of problems, derived from the technical particularity of this type of icons.

The performed investigations and tests occasioned the observation that the restoration of these objects poses a major common issue, namely the solubilization (towards the thinning and equalizing) of the oil or oleoresinous varnishes that they contain, generally called "oliphas". Thus, it arose as necessary to research these varnishes with respect to their composition, application technique and specific degradations, knowing that only tjis way we would be able to adopt an efficient restoration methodology.

The icon "St. Nicholas" belongs to the group of Russian icons which have undergone restoration interventions. It was our intention to mend it and give it back to the museum circuit, all the more so as prior to its restoration, the icon was stored without a mention of its iconographical theme, given the impossibility to decipher it due to the brown tint of the thick aged varnish layer.

Because through aging, the oleoresinous varnish of the icon suffered important changes (brownish coloring, resilience to solvents' action) and gained a character similar to the oil repaintings, the thinning/equalizing process required a paint-stripper chosen due to its solubilizing action on a large number of natural resins and its emollient quality on aged oils. However being a less volatile solvent, it was necessary to associate it with a more volatile one, thus obtaining a mixture with a slow and penetrating action, which has the quality of keeping the olipha layer in a state of emollescence for a longer period, hereby favouring its circulation over the painted surface. However using this mixture demanded precautionary measures such as the immediate drying of the intervention areas and leaving a considerable time interval between the cleaning operations and the varnishing of the object, in order to allow the complete evaporation of the solvents.

Keywords: Russian icons, olipha, degradations, restoration, physical-chemical investigations, thinning and equalizing of the varnish layer
Cuvinte cheie: icoane ruseşti, olifă, degradări, restaurare, investigații fizico-chimice, subțierea şi egalizarea verniului

* Doctor, expert restaurare pictură, cercetător ştiinţific III, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu, e-mail: comanart@yahoo.com
** Inginer, expert investigații chimice, chimist specialist, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: dana_canura@yahoo.com

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Introducere

Restaurarea, în ultimii ani, a mai multor icoane ruseşti din colecţia Muzeului ASTRA Sibiu ne-a pus în faţa unei problematici aparte, derivate din specificul tehnic al acestor icoane.

Investigaţiile şi testele efectuate ne-au prilejuit constatarea că restaurarea icoanelor ruseşti ridică o problemă majoră comună, şi anume, aceea a solubilizării (în scopul subţierii şi egalizării) verniurilor uleioase sau oleo-răşinoase pe care le conţin, denumite generic „olife". Din acest motiv, s-a impus ca necesară cercetarea acestor verniuri sub aspectul compoziţiei, istoricului, tehnicii de aplicare şi a degradărilor specifice, convinşi că numai astfel vom putea adopta o metodologie de restaurare eficientă.

Printre numeroasele icoane ruseşti restaurate în Laboratorul de restaurare pictură al Muzeului ASTRA, se numără şi icoana „Sfântul Nicolae", pe care ne-am propus să o redăm circuitului muzeal, întrucât, anterior restaurării, aceasta era depozitată fără specificarea temei iconografice, imposibil de descifrat din cauza colorației maronii a verniului gros îmbătrânit.

Prezentarea icoanei

Pictată în tempera pe lemn, icoana „Sfântul Nicolae"[1], nr. inv. 7192 AL, aparţine colecţiei Muzeului în aer liber din Complexul Naţional Muzeal ASTRA din Sibiu. Provine din comuna Paltin, judeţul Vrancea şi este o icoană realizată în secolul al XIX-lea într-unul din numeroasele ateliere existente pe tărâm rusesc. În favoarea acestei afirmaţii stau argumente precum inscripţiile în limba slavonă, tipologia personajului, tehnica de confecţionare a suportului, precum şi cea a „culorilor topite" utilizate la pictarea chipului şi mâinilor personajului.

Extrem de răspândit în Bizanţ, cultul sfântului Nicolae, a pătruns şi în iconografia rusă, bucurându-se de o mare popularitate. Icoana îl reprezintă pe acesta frontal, bust, binecuvântând cu mâna dreaptă şi ţinând cu stânga Sfânta Evanghelie. Poartă odăjdii arhiereşti, compuse din felon decorat cu trei flori aurii, omofor cu trei cruci albe şi mitră. Are înfăţişarea unui om vârstnic cu faţă prelungă, barbă şi păr cărunt.

Figura aureolată a marelui ierarh se proiectează pe un fundal verde, mărginit de un chenar negru. În registrul superior al compoziţiei sunt redaţi miniatural, Iisus care binecuvântează cu mâna dreaptă şi oferă sfântului Evanghelia, iar în dreapta, Maica Domnului, care îi oferă omoforul. De o parte şi de alta a personajului, în zona umerilor, apar inscripţii în limba slavonă.

Icoana este perfect echilibrată, atât din punct de vedere compoziţional, cât şi cromatic, la aceasta contribuind în mare măsură alegerea formatului, organizarea spaţiului compoziţional precum şi paleta restrânsă la câteva culori şi dominată de auriul nimbului şi al decorului floral al veşmintelor. Portretele sunt realizate în tehnica de tradiţie bizantină a suprapunerii succesive a straturilor de culoare de la închis (proplasmă) la deschis (carnaţie şi accente), dar cu treceri imperceptibile de la o culoare la alta, specifică picturii ruseşti, numită „plav" sau luminarea prin „culori topite"[2]. Aşadar, chipul este pictat pe un suport coloristic de culoare brună, numit de iconarii ruşi „sankir"[3], pe care se execută detaliile formei prin aplicarea succesivă a tonalităţilor mai deschise, iar pentru a obţine o mai mare continuitate a coloritului sunt aşternute şi tonuri intermediare[4].

[1] Piesa constituie obiectul unei lucrări de licenţă realizată în Laboratorul de restaurare al CNM ASTRA Sibiu de studenta Andrada Bădilescu sub coordonarea expert restaurator dr. Olimpia Coman-Sipeanu.
[2] Egon Sendler, *Icoana, chipul nevăzutului,* Bucureşti, Editura Sophia, 2005, p. 226.
[3] V. V. Filatov, *Pictura rusă tempera de şevalet. Tehnica de restaurare*, Moscova, Editura de Stat „ISCUSTVO", 1961, p. 53.
[4] Egon Sendler, *Icoana, chipul nevăzutului,* Bucureşti, Editura Sophia, 2005, p. 226.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Condiția piesei înainte de restaurare

Studiul atent al piesei, bazat pe observație liberă şi investigații biologice, chimice şi fizice, a condus la identificarea materialelor constitutive, a tehnicii de execuție şi, implicit, a stării de conservare a icoanei „Sfântul Nicolae" (fig. 1, 2).

Fig. 1 *Icoană prăznicar, ansamblu față, înainte de restaurare / Multiple scenes icon, front, before the restoration*

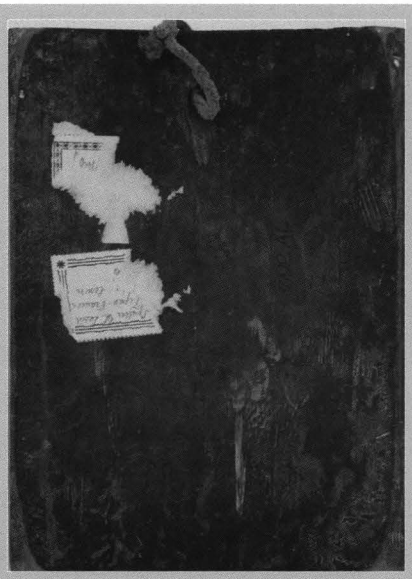


Fig. 2 *Icoană prăznicar, ansamblu verso, înainte de restaurare / Multiple scenes icon, back, before the restoration*

Confecționat din lemn de tei, de mici dimensiuni (28 x 23,8 x 2,5 cm), suportul icoanei este format dintr-o singură planşă, debitată tangențial şi consolidată cu două traverse cu lățimea de 2 cm şi grosimea de 0,5 cm, dispuse în contrafibră, încastrate în canturile orizontale. Panoul a dobândit o curbură cu săgeata = 0,8 cm şi cu concavitatea orientată spre partea nepictată a icoanei (fig. 3, 4).

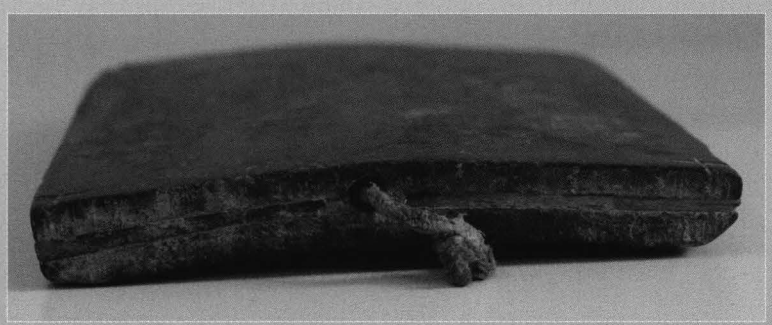


Fig. 3 *Cantul superior. Traversă încastrată Top edge. Built-in cross-piece*

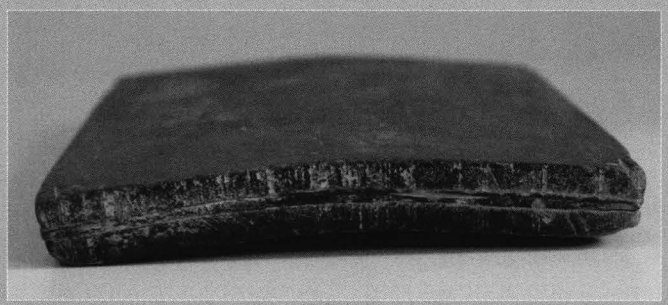


Fig. 4 *Cantul inferior. Traversă încastrată Bottom edge. Built-in cross-piece*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Pe verso, în partea superioară, prezintă un orificiu orientat oblic, care are corespondență pe cantul superior şi a fost practicat în scopul introducerii unei sfori groase cu rol de agățătoare (fig. 5, fig.6).

Fig. 5 *Detaliu verso. Agățătoare din sfoară*
Detail on the back. String hanger

Fig. 6 *Detaliu cant superior. Agățătoare din sfoară*
Detail top edge. String hanger

Este prezent un strat inegal de murdărie aderentă, atât pe laterale, cât şi pe verso. Nu există urme ale unui atac biologic (fig. 7).

Fig. 7 *Depozite de murdărie pe verso*
Dirt deposits on the back

Preparația de culoare albă are o grosime variabilă în funcție de denivelările suportului, acoperă fața panoului şi prezintă scurgeri pe canturile acestuia (fig. 8). Prezintă un desen pregătitor realizat prin incizie în stratul de preparație.

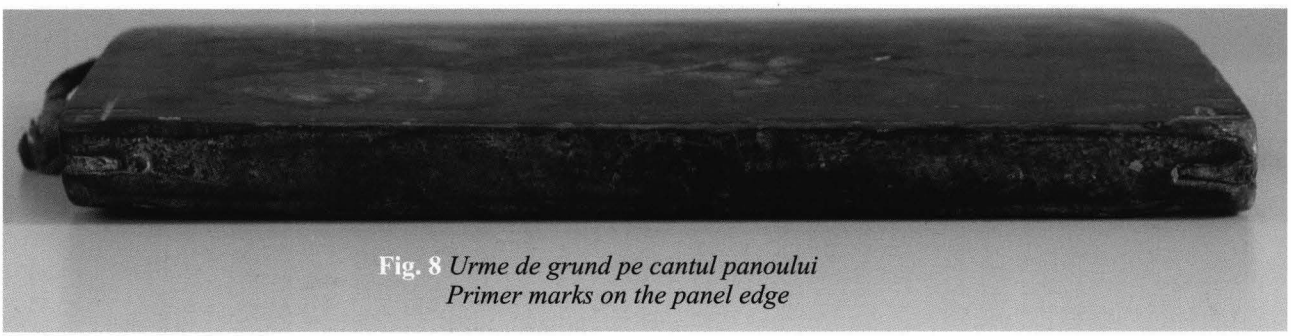


Fig. 8 *Urme de grund pe cantul panoului*
Primer marks on the panel edge

Investigații chimice şi fizice

Radiografia indică prezența unor pigmenți cu densitate mare, precum albul de plumb, dar şi a unora cu densitate extrem de mică, precum foița aurie din zona nimbului, pigmenții pe bază de pământ şi pigmentul auriu al ornamentelor florale (fig. 9).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Fig. 9 *Radiografia piesei*
X-ray picture of the object

Investigațiile chimice s-au bazat pe metode microscopice, de interpretare a microfotografiilor, de analiză şi determinare a compoziției straturilor picturale, teste de ardere, colorări specifice, teste microchimice de identificare a elementelor, măsurători micrometrice, stratigrafii. Locurile de prelevare a probelor au fost alese astfel încât să ofere un volum cît mai mare de informații utile. Analizele au fost efectuate pe mici fragmente de strat pictural de culoare brun, verde, alb, roşu, respectiv ocru, dislocate din obiect împreună cu fragmente de lemn încleiat cu clei de origine animală (fig. 10, fig. 11).

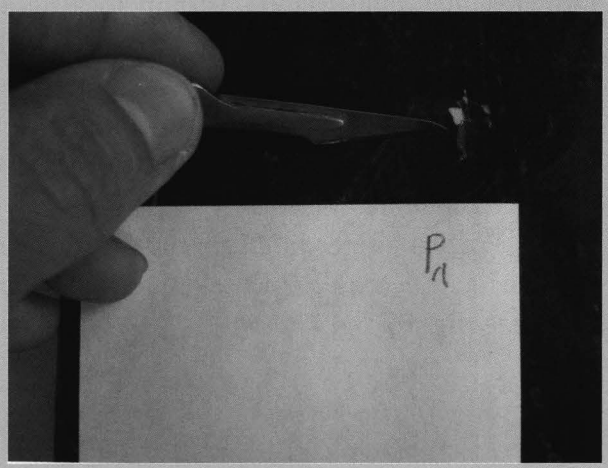


Fig. 10 *Prelevarea probelor chimice*
Taking chemical samples

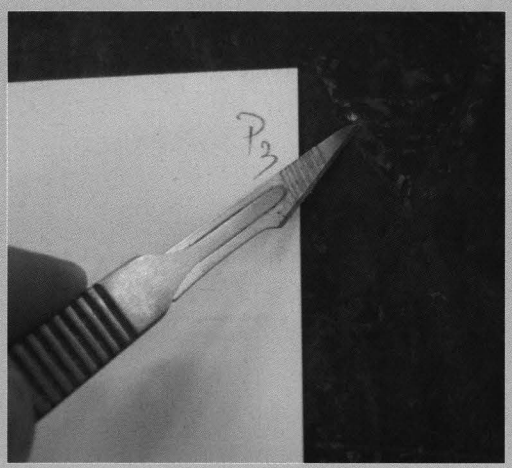


Fig. 11 *Prelevarea probelor chimice*
Taking chemical samples

Pentru a consolida ipotezele de la care s-a plecat, metodele şi tehnicile de investigare chimice au fost coroborate cu analize fizice efectuate prin fluorescență de raze X (XRF)[5] (fig. 12, fig. 13).

Fig. 12 *Identificarea pigmenților prin fluorescență de raze X (XRF)*
Identifying pigments through X-ray fluorescence (XRF)

Fig. 13 *Aspect din timpul investigațiilor fizice efectuate prin fluorescență de raze X (XRF)*
Phase during the physical investigations with X-ray fluorescence (XRF)

[5] Analizele XRF au fost efectuate de ing. Gheorghe Niculescu, cercetător la Muzeul Național de Istorie a României, Centrul Național de Cercetări şi Investigații Fizico-Chimice şi Biologice, Bucureşti.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Rezultatele investigațiilor fizico-chimice atestă prezența unui grund alb, de duritate redusă, cu aspect uleios (prezența uleiului în grund este posibilă şi datorită impregnării acestuia cu olifă), dispus în mai multe straturi, conținând ipsos, posibil sub formă de dihidrat ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$) şi alb de plumb (carbonat bazic de plumb, $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$). În probele prelevate s-au identificat pigmenți pe bază de oxizi de fier (Fe_2O_3), cu diferite grade de hidratare, pământuri, (fig. 14).

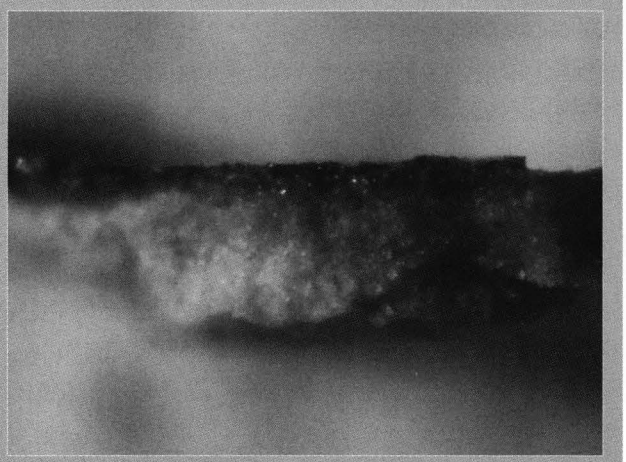


Fig. 14 *Probă fond, lângă coroană*
Background sample, area of the crown

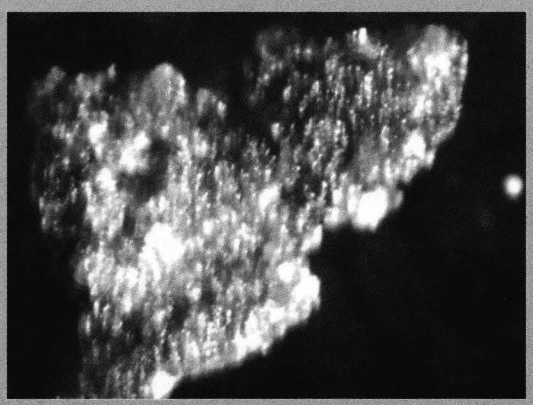


Fig. 15 *Probă de răşină, probabil şelac*
Resin sample,probably shellac

Testul pentru materiale grase este pozitiv, cu formarea unei spume stabile. Verniul, local aglomerat şi închis la culoare, este dispus în straturi de grosime variată, şi conține ulei şi răşină naturală. Pe baza intervalului de topire şi a testului de ardere, se poate afirma că răşina a fost probabil şelac[6] în amestec cu o altă răşină naturală (fig. 15).

Prezentăm în continuare o parte din spectrele XRF de identificare a elementelor prezente în probele prelevate (fig. 16, fig. 17).

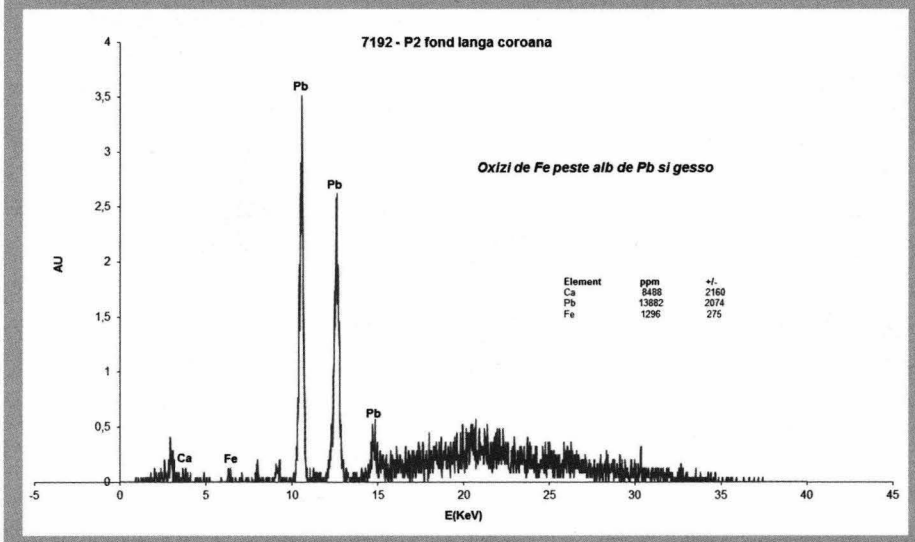


Fig. 16 *Spectrul XRF aferent probei P 2-fond, lângă coroană*
The XRF spectrum associated with sample P 2 - background, crown area

[6] şelac (gomme laque), cu punct de topire 75-85°C, uşor solubil în alcool metilic, etilic, alcool iso-propilic şi soluții alcaline diluate (Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, Bucureşti, Editura ACS, 2011, p. 233).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

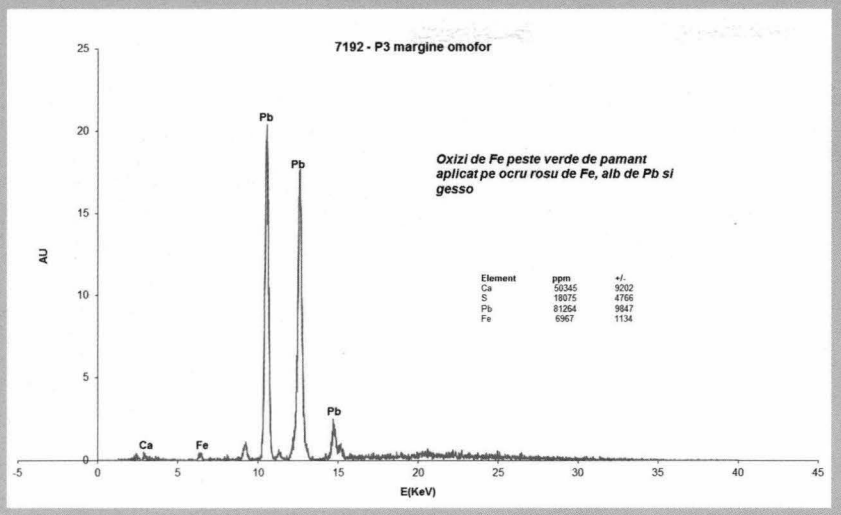


Fig. 17 *Spectrul XRF aferent probei P3 - margine omofor*

The XRF spectrum associated with sample P 3 - omofor-stole edge area

Straturile picturale ale icoanei prezintă, în general, o bună coeziune şi, totodată, adeziune la suport. Ele sunt străbătute de cracluri de vechime (de vârstă) specifice picturii pe panou, materializate prin fisuri subțiri şi adânci, dispuse în rețea. Acestea sunt mult mai evidente în zona fețelor şi a mâinilor, acolo unde stratul de culoare este realizat prin suprapunerea mai multor straturi. Suprafața picturii este afectată de zgârieturi, uzură şi cracluri de vechime (fig. 18).

În anumite zone craclurile mai dese au evoluat spre fisuri care, sub acțiunea tensiunilor mecanice ale suportului, s-au transformat în delaminări sau desprinderi în formă de „cort" sau „acoperiş în două ape", specifice picturii pe suport de lemn (fig. 19).

Fig. 18 *Degradări ale straturilor picturale: cracluri de vechime, zgârieturi, uzură, lacune superficiale*

Degradations of the paint layers: aging craquelure, scratches, attrition, superficial lacunae

Fig. 19 *Desprindere în „acoperiş în două ape", lacune superficiale şi profunde ale straturilor picturale*

Blister-like detachment, superficial and profound lacunae of the paint layers

O degradare importantă o constituie lacunele straturilor picturale care se diferențiază prin formă, mărime şi profunzime. Unele dintre acestea sunt mai puțin profunde constând în pierderea doar a verniului sau în pierderea parțială ori totală a stratului de culoare. Altele sunt mai profunde, ele constând în lipsa tuturor straturilor (fig. 20, fig. 21).

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Fig. 20 *Lacune ale verniului şi straturilor superficiale de culoare*
Lacunae of the varnish and superficial paint layers

Fig. 21 *Lacune ale stratului de culoare şi grundului*
Lacunae of the paint layer and primer

Aspectul icoanei este denaturat de pelicula de olifă îmbătrânită, ce prezintă zone îngroşate, opacizate şi puternic brunificate, străbătute de o reţea de cracluri premature (de tehnică), de formă neregulată, specifică peliculelor groase de ulei îmbătrânit. Aceasta este acoperită cu un strat de murdărie superficială (praf), aderentă (particule de funingine şi depuneri de ceară), şi ancrasată, datorată în special uzului liturgic (fig. 22).

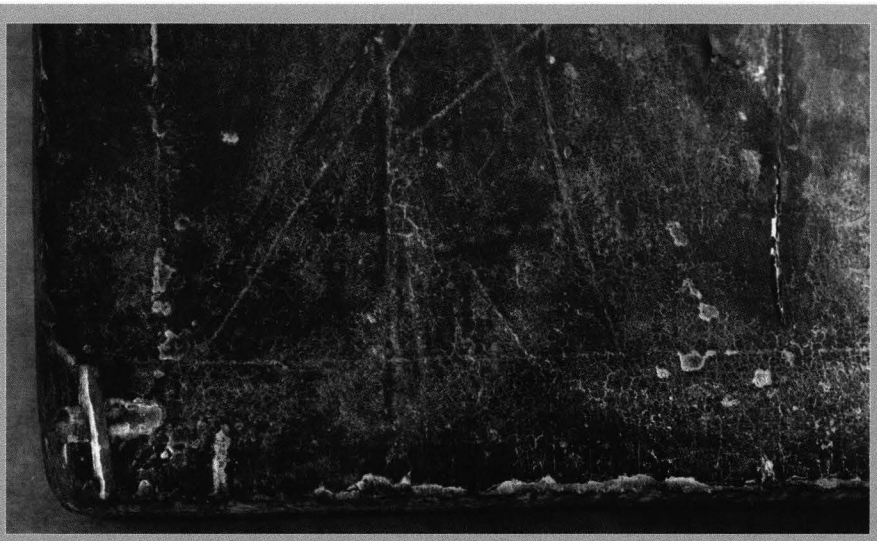


Fig. 22 *Degradări ale olifei: brunificare, opacizare, cracluri de vechime şi premature, lacune*
Degradations of the olipha: browning, blooming, age and premature craquelure, lacunae

Metodologia de restaurare

Cunoaşterea degradărilor şi a mecanismului de formare a acestora ne-a permis stabilirea unei metodologii de restaurare adecvate.

După câteva operaţii preliminare precum *curăţirea murdăriei superficiale, îndepărtarea picăturilor de ceară* de pe suprafaţa icoanei, *prelevarea probelor biologice şi chimice* şi *consolidarea profilactică locală a straturilor picturale* (prin aplicare pe pictură a unor mici bucăţi de foiţă japoneză fixate prin pensulare cu soluţie caldă de *clei de iepure* 3-5%), s-a trecut la intervenţiile pe suport,

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

acestea constând în curățirea verso-ului şi a canturilor panoului (cu un amestec de alcool izopropilic, apă şi amoniac sau cu detergent C_{2000} [7]).

Au urmat intervențiile pe straturile picturale, precum consolidarea propriu-zisă a acestora (prin pensularea unei soluții calde de clei de iepure, urmată de presă alternativă cald-rece), chituirea lacunelor (cu un chit compus din soluție de clei de iepure şi praf de cretă) şi subțierea şi egalizarea verniului. Extrem de delicată, această operație s-a efectuat sub lupă şi a necesitat numeroase ore de lucru.

Se ştie că prin îmbătrânire, verniurile oleo-răşinoase (olifa) suferă anumite modificări. Ele primesc o colorație maronie care influențează puternic policromia icoanelor modificând raporturile originale între culori, motiv pentru care se impune cu necesitate subțierea şi egalizarea acestui strat. În plus, olifa devine o peliculă extrem de rezistentă la acțiunea solvenților. Componenta uleioasă modificată, ca şi depunerile groase de ulei aplicate ulterior (cu intenția de revigorare a cromaticii), îi conferă olifei un caracter asemănător cu al repictărilor în ulei, motiv pentru care ea răspunde convenabil la acțiunea solvenților alcalini.

Dintre solvenții alcalini am ales pentru testare amoniacul, deoarece acesta este mai puțin toxic decât alte baze (aminele, de exemplu), este mai puțin bazic şi retenția sa e mai mică. Pentru testele de curățire am utilizat un amestec pe bază de alcool izopropilic, apă şi amoniac[8]. Acesta este un amestec volatil şi cu acțiune scurtă, însă evaporarea prea rapidă a solvenților nu a permis înmuierea satisfăcătoare a olifei, şi deci posibilitatea de vehiculare a acesteia pe suprafața icoanei. Din acest motiv am testat un alt solvent, mai penetrant, dimetilformamida (DMF), numită uneori şi „solventul universal organic"[9] datorită acțiunii sale de solubilizare a unui număr mare de răşini naturale, inclusiv shellacul şi copalurile, şi de înmuiere a uleiurilor foarte îmbătrânite. Fiind însă un solvent puțin volatil, s-a impus asocierea acestuia cu un solvent mai volatil, precum acetatul de etil, obținând un amestec cu acțiune lentă şi penetrantă: DMF în amestec cu acetat de etil, în concentrații diferite.

Comparativ cu amoniacul, DMF are o acțiune mai lentă şi înmoaie structuri groase pentru care amoniacul e mai puțin eficace. Având în vedere posibilitatea de a menține mai mult timp stratul de olifă în stare de înmuiere, şi implicit uşurința de a o vehicula pe suprafața picturii în scopul subțierii/ egalizării, am optat pentru curățirea cu amestec de DMF şi acetat de etil (1:1)[10]. Intervenția a constat în alternarea curățirii chimice cu curățirea mecanică prin răzuirea cu bisturiul a stratului de olifă emoliat în prealabil cu solvenți.

Deoarece subțierea nu s-a putut face uniform, am efectuat ulterior egalizarea verniului prin „încărcarea" tamponului în zonele cu strat mai gros de olifă şi „descărcarea" acestuia în zonele unde olifa se subțiase prea mult (fig. 23-29). La final, pictura a păstrat un strat subțire şi uniform de verni original (fig. 30).

[7] C_{2000} este o emulsie apoasă de tensioactivi anionici şi non-ionici, produşi chimici anorganici şi agenți de stabilizare, necorozivă şi netoxică, folosită pentru îndepărtarea substanțelor grase, uleioase, precum şi a răşinilor, materialelor proteice (Catalog General CTS, http://www.ctseurope.com/catalogo.asp?lingua=ENG).

[8] Amestec inclus în soluțiile test oferite de şcoala belgiană de restaurare (vezi Lilian Masschelein-Kleiner, *Les solvants*, IRPA, Bruxelles,1994, p. 112, p. 121).

[9] Lilian Masschelein-Kleiner, *Les Solvants,* IRPA, Bruxelles,1994, p. 97.

[10] *Idem*, p. 112, p. 121.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Fig. 23 *Aspecte din timpul curățirii / Aspects during the cleaning process*

Fig. 24 *Aspecte din timpul curățirii / Aspects during the cleaning process*

Fig. 25 *Aspecte din timpul curățirii Aspects during the cleaning process*

Fig. 26 *Aspecte din timpul curățirii Aspects during the cleaning process*

Fig. 27 *Aspecte din timpul curățirii Aspects during the cleaning process*

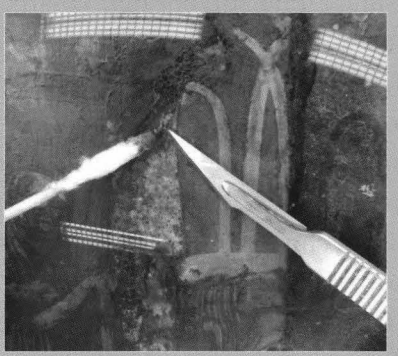


Fig. 28 *Aspecte din timpul curățirii Aspects during the cleaning process*

Fig. 29 *Ansamblu față în timpul curățirii Front during the cleaning process*

Fig. 30 *Ansamblu față după restaurare Front after the restoration*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Reintegrarea cromatică, dictată de suprafața restrânsă ca şi de dispunerea lacunelor pe suprafața picturii, s-a realizat prin *retuş velatura* şi *pointilist (punctiform),* ambele tipuri de retuş pretându-se bine la tehnica picturii, la textura suprafețelor şi la caracteristicile lacunelor (mărime, formă, repartizare pe suprafața picturii). S-au folosit acuarele, deoarece retuşul cu culori de apă se usucă în scurt timp, are un aspect mat, asemănător picturii tempera şi este reversibil. În zonele în care acest tip de retuş nu a avut însă suficientă putere de acoperire, s-a revenit cu un retuş în culori de verni peste stratul de *verni de dammar* aplicat în scop protectiv.

Întrucât *dimetilformamida* (DMF) utilizată la curățire este un solvent extrem de penetrant, cu o retenție de lungă durată, am considerat prudent să aşteptăm mai mult timp până la vernisare, pentru a permite eliminarea reziduurile periculoase ale acesteia.

Concluzii

Intervențiile complexe de restaurare a icoanei „Sfântul Nicolae" au constat într-o serie de operații între care, s-a impus ca deosebit de importantă şi extrem de delicată, operația de curățire. Aceasta a constat atât în îndepărtarea murdăriei superficiale, aderente şi ancrasate, dar mai ales în subțierea şi egalizarea verniului gros şi îmbătrânit ce ecrana întreaga pictură făcând imposibilă descifrarea acesteia. În urma restaurării icoana şi-a recăpătat frumusețea prin punerea în valoare a desenului şi a cromaticii originale. Dacă, anterior restaurării, starea de conservare a icoanei era precară, iar tematica incertă, actualmente colecția Muzeului ASTRA deține încă o piesă însănătoşită, care poate fi admirată de vizitatori şi studiată de către specialişti. În plus, restaurarea icoanei a contribuit la îmbogățirea experienței noastre privind tehnica şi degradările specifice icoanelor ruseşti, precum şi metodologia de restaurare specifică acestora.

BIBLIOGRAFIE:

*** Catalog General CTS, http://www.ctseurope.com/catalogo.asp?lingua=ENG, accesat în 6 aprilie 2013.

Filatov, V. V. *Pictura rusă tempera de şevalet. Tehnica de restaurare*, Editura de Stat „Iscustvo", Moscova, 1961.

Gettens, Rutherford J. and **Stout, George L.** *Paintings Materials*, New York, NY: Dover Publications, 1966.

Istudor, Ioan. *Noțiuni de chimia picturii*, Editura ACS, Bucureşti, 2011.

Masschelein-Kleiner, Lilian. *Les solvants*, IRPA, Bruxelles, 1994.

Niculescu, Gheorghe. *Curs teoretic – „Tehnici de investigații bazate pe obținerea si interpretarea imaginilor."*

Nikkanen, Helena. *Problems in the Conservation of Late Icons from the Old Valamo Monastery,* în *Conservation of Late Russian Icons*, Valamo Art Conservation Institute, Finland, 1995.

Plesters, Joyce. *Studies in Conservation – Cross – sections and Chemical Analysis of Paint Samples,* Volume 2, Number 3, p. 110 – 154, (1956).

Sendler, Egon. *Icoana, chipul nevăzutului,* Editura Sophia, Bucureşti, 2005.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Investigarea radiologică digitală şi intervenţiile de restaurare în cazul unei icoane lipoveneşti din colecţia Complexului Naţional Muzeal ASTRA

Mirel BUCUR*

The paper includes considerations resulting data and the sequence of digital radiological investigation of interventions to restore it if a panel icons from the collection of The Open Air Museums. This icon from the collection ASTRA National Museum Complex was part of the project group selected icons Delcrom and bore a gamma radiation decontamination treatment at IFIN-HH, Department IRASM. Typology, falls into the category known as Lippovan icons and an interesting case because of subsequent interventions. Adhering dirt is present over the entire surface in a huge amount and varnish is brown. This situation makes it extremely difficult to read the composition and, therefore, we considered that between analyzes prior to restoration interventions include radiological examination. The resulting image composition has been well evidenced and also gave us some clues about how to manufacture and conservation status. Have also been highlighted and subsequent metal elements revealed a series of information on the nature of pigments used.

Cuvinte cheie: icoană pe lemn, icoană lipovenească, intervenţii inadecvate, imagine radiologică digitală, degradare, restaurare, pigmenţi, verni, grund, suport din lemn, consolidare, integrare cromatică
Keywords: wooden icons, Lippovan icon, improper interventions, digital radiological image, degradation, restoration, pigments, varnish, primer, wood panel, consolidation, chromatic reintegration

Icoana selectată face parte din colecţia Muzeului Civilizaţiei Populare Tradiţionale ASTRA şi figurează în registrul inventar al colecţiei la numărul 5255-AL (fig. 1, 2). Icoana este o pictură tempera realizată pe panou din lemn, în maniera specifică icoanelor lipoveneşti. Icoana este realizată într-o gamă cromatică armonică, cu nuanţe de alb, ocru, maroniu-roşcat, roşu vermillon, albastu, verde, negru şi argintiu. Modul subtil de utilizare al nuanţelor cromatice duce la un rezultat cromatic armonios, fără contraste violente.

Suportul este alcătuit din două planşe debitate tangenţial dar din zone diferite ale trunchiului lemnului. Modul de debitare tangenţial este cel mai important factor ce determină curbarea lemnului, inelele anuale având tendinţa naturală să se îndrepte în sensul invers orientării lor. În cazul nostru, planşa din dreapta debitată din zona mediană, conţine chiar o zonă din inima trunchiului şi are o dispunere a inelelor apropiată debitării radiale. Ca atare, planşa nu s-a curbat. În schimb, planşa din stânga, mai îndepărtată de inimă, prezintă o uşoară curbare. Suportul are dimensiunile de 512 x 410 mm. Grosimea planşelor este diferită, un lucru rar întâlnit, semn că fenomenul de contragere a fost distinct. Planşa din dreapta are grosimea de 17 mm iar cea din stânga de 18/18,5 mm. Panoul a fost consolidat constitutiv cu două traverse montate în contrafibră, mărturie fiind lăcaşurile acestora şi, considerăm noi prin comparaţie cu artefactele de acelaşi tip din colecţia muzeului, că erau semiîncastrate. În momentul intrării în laborator, ambele traverse constitutive pierdute, erau înlocuite cu baghete din lemn improvizate, care nu se potriveau în lăcaşurile existente şi erau fixate grosier cu cuie metalice, care străpung panoul, fie introduse dinspre faţă, fie dinspre verso şi îndoite pe faţă (fig. 3). Evident, aceste intervenţii au provocat degradări în întreg sistemul pictural soldate cu pierderi de material, cu migrări ale produşilor de coroziune în masa panoului.

Îmbinarea dintre planşe a cedat în timp pe toată lungimea, acestea desprinzându-se.

* Doctorand, expert restaurator pictură, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: mirel_bucur@yahoo.com telefon: 0742 164 400.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

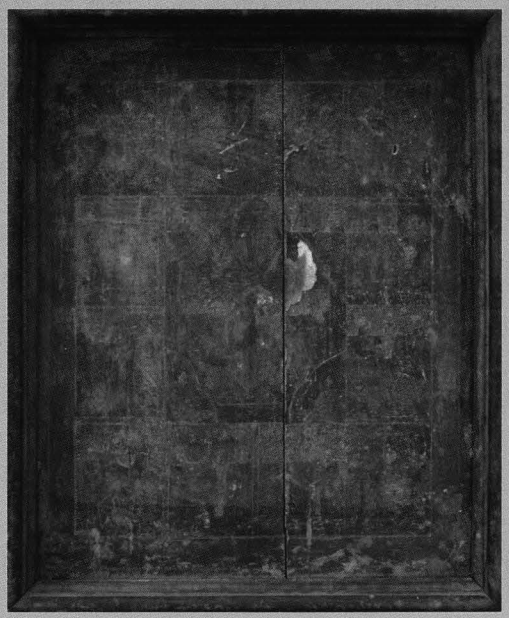


Fig. 1 *Ansamblu față înainte de restaurare*
Overview face before restoration

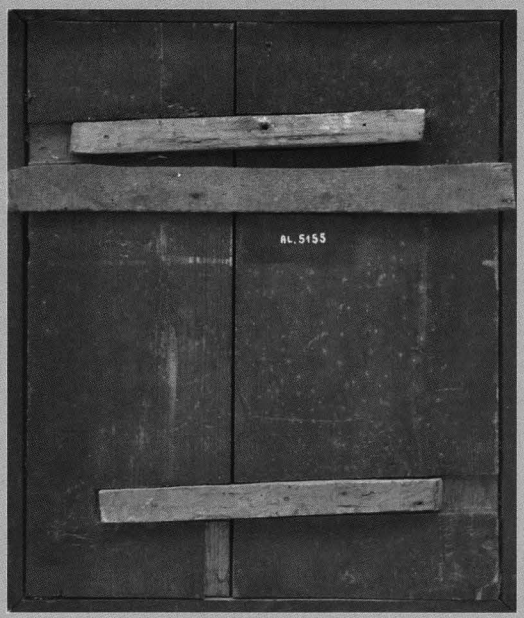


Fig. 2 *Ansamblu verso înainte de restaurare*
Assembly back before restoration

Fig. 3 *Detaliu înainte de restaurare. Cui metalic bătut dinspre față și cui îndoit pe fața pictată*
Detail before restoration. Metal Spike beaten and bent nail from the front face painted

Suportul are o umiditate relativă de 7-8% măsurată în condițiile unui mediu cu următorii parametri: UR= 57% şi t=19,2° C (mai 2013).

Degradări la nivelul suportului. În urma investigațiilor biologice s-a stabilit că suportul este confecționat din lemn de brad (*Abies alba*)[1]. Pe versoul icoanei, se evidențiază un atac biologic minor, produs de *Anobium punctatum* conform localizat cu precădere pe elementele adăugate ulterior.

La planșa din stânga pe muchia de îmbinare se poate observa o degradare mai puțin întâlnită. De-a lungul fibrei lemnului sunt vizibile mai multe crăpături evolutive care diminuează rezistența mecanică și se puteau dezvolta în fracturi (fig. 4).

[1] Chirtea, Ileana. *Buletin de analiză Nr. 222/23.11.2011.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

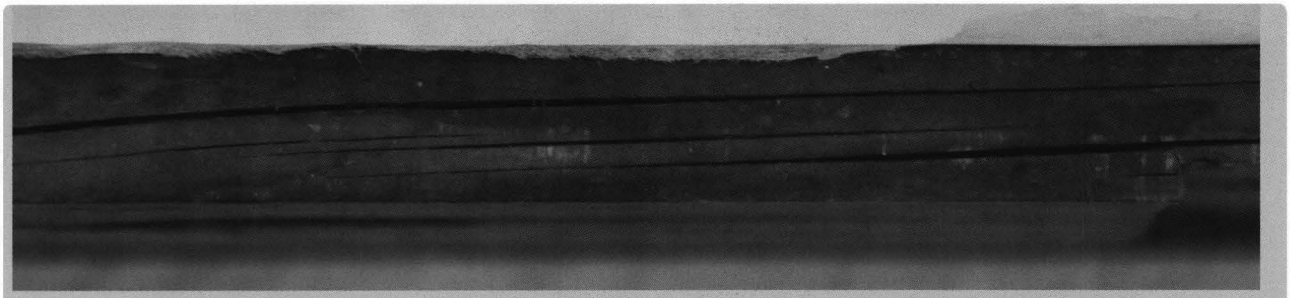


Fig. 4 *Detaliu. Crăpături evolutive de-a lungul fibrei lemnului*
Detail. Evolutive cracks along the fiber

Icoana a avut un atac biologic activ de mucegai (fig. 5) şi a suportat un tratament cu radiaţii gama la IFIN-HH, departamentul IRASM, în cadrul proiectului DELCROM.

Fig. 5 *Detaliu verso înainte de restaurare.*
Se observă un atac biologic de mucegai
Detail back before restoration.
Observe a biological attack by mold

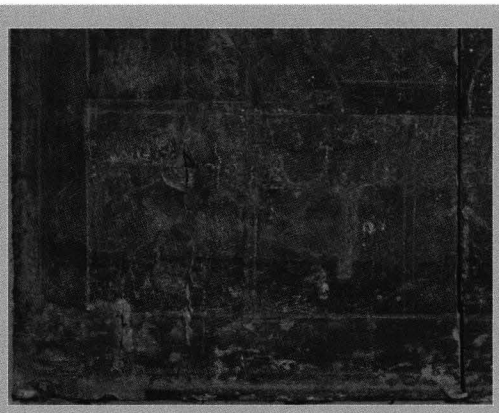
Grundul este stratul care asigură legătura între suport şi pelicula de culoare. În cazul nostru, grundul este alb-gălbui, şi analizele efectuate[2] ne demonstrază prezenţa $CaSO_4$, posibil sub formă de dihidrat ($CaSO4 \cdot 2H2O$) şi în amestec cu alb de plumb (carbonat bazic de plumb $2PbCO_3Pb(OH)_2$). De asemenea, s-a constatat că grundul are o consistenţă relativ dură, fiind destul de aderent la suport.

Straturile picturale. După aplicarea grundului, pe o suprafaţă însemnată a fost aplicat bolus ocru, aceasta fiind o etapă premergătoare aplicării foiţei metalice de argint. Bolusul este un pigment constituit din argile fine de culoare ocru sau roşu, ce era procurat de zugravii români din zăcăminte naturale ce conţineau şi caolin şi oxizi de fier. Aplicarea straturilor picturale s-a făcut conform tehnicii bizantine de zugrăvire a icoanei, de la închis la deschis, cu straturi succesive.

Cele mai importante degradări se regăsesc la nivelul straturilor de culoare, acestea prezentând cracluri de vechime specifice picturii pe panou, desprinderi şi lacune de profunzimi şi arii diferite, care, în general, sunt de mici dimensiuni. Cele mai întinse zone lacunare se situează în colţul din stânga – jos şi în centrul câmpului pictural (fig. 6, 7)

[2] Lăzureanu, Daniela, *Buletin de analiză Nr. 315/ iunie 2011.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



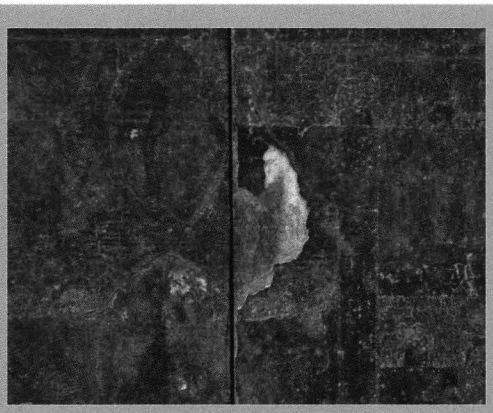


Fig. 6 și 7 *Detalii. Lacune ale stratului pictural*
Details. Gaps in the paint layer

Verniul este stratul protector compus din rășină și solvent sau cleiuri, gume arabice, sau uleiuri sicative ce dă stratului de culoare profunzime, strălucire sau matitate. În cazul icoanei noastre, verniul are o grosime considerabilă, este îmbătrânit și brunificat, cu aspect solzos, iar murdăria superficială, aderentă și ancrasată este prezentă pe întreaga suprafață. În aceste condiții, pictura este ecranată, astfel încât citirea cromaticii și a compoziției este mult îngreunată. Evident că, în mare parte, aspectele prezentate au fost relevate mult mai bine în timpul operației de curățire, după ce straturile de fum, praf și verni a fost înlăturat.

Icoana nu prezintă intervenții de restaurare anterioară dar sunt evidente câteva intervenții rudimentare cu scopul de a menține împreună elementele panoului. Am menționat deja stinghiile montate în locul traverselor cu cuie metalice. Trebuie menționată și rama adăugată icoanei, montată cu cuie metalice bătute în cantul panoului. Cuiele au produs tensiuni în masa panoului și putem observa în zona inferioară chiar o pierdere de material lemnos (fig. 8) și crăparea planșei (fig. 9). Putem presupune după aspectul ramei, că a fost atașată piesei pentru protecția icoanei cu geam, semn că icoana a fost folosită în biserică, expusă cel mai probabil la închinare. Totuși rama poate proveni de la o altă piesă protejată astfel. Ceea ce putem spune cu siguranță este faptul că a avut un rol în păstrarea celor două planșe, mai ales că, pe verso, a mai fost montată o stinghie de lemn, cu rol de chingă. Rama are dimensiunile de 540x440 mm și o grosime de 58 mm.

Fig. 8 *Detaliu. Pierdere de material lemnos*
Detail. Loss of wooden material

Fig. 9 *Crăpături de-a lungul fibrei*
Cracks on along the fiber

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Analize efecuate. În vederea cunoaşterii materialelor constitutive şi a stării de conservare a piesei, etape fundamentale în stabilirea unui tratament adecvat, s-au efectuat o serie de investigaţii dintre care amintim: investigaţii vizuale în lumină naturală şi razantă, prin intermediul lupei şi al microscopului, microfotografii realizate cu microscop portabil digital, investigaţii biologice, investigaţii chimice, radiografierea digitală şi analiza XRF.

Datele obţinute prin analiza XRF, prin imaginea radiologică digitală şi testele microchimice coroborate au evidenţiat prezenţa unor pigmenţi precum: albul de plumb, roşu cinabru posibil în amestec cu miniu de plumb, foiţa de argint. Se observă prezenţa bariului sub formă de $BaSO_4$, folosit ca şi filer[3].

Radiografierea digitală. Aplicarea razelor Roentgen la cercetarea tablourilor s-a făcut pentru prima dată în 1882, la München, şi a dus la dezvăluirea invizibilului, adică, la descoperirea unei picturi sub altă pictură. Evident că a fost adoptată cu entuziam şi a contribuit de-a lungul timpului la determinarea falsurilor, a adaosurilor, repictărilor, iscăliturilor imitate etc.[4]. Tot pe baza radiografiei, se poate ajunge uneori la înţelegerea procesului de elaborare a tabloului, urmărind desfăşurarea în sens invers a filmului creaţiei artistice, începând cu suportul.

În cazul nostru, în baza colaborării încheiate cu Spitalul Clinic de Pediatrie din Sibiu, aşa cum menţionam şi în alte articole[5], s-a folosit un aparat Swissray ddR Multisystem, an de fabricaţie 2000, de putere medie (150 kV, 400mA), cu rezoluţie maximă de 5 megapixeli, prevăzut cu sistem de operare de tip Swissvision, conectat la un server dotat cu sistem de operare tip Dicomworks 3.5. Imaginile au fost preluate la parametrii soft de: 40 kV, 100mA. Aparatul permite examinări radiologice cu prelucrarea digitală a imaginii şi afişarea acesteia în 20 secunde.

Icoana cu rama ataşată având dimensiunile de 540x440mm, a presupus executarea a patru expuneri pentru a se acoperi toată suprafaţa. Din formatul master, fişierele .dcm am fost exportate în format .jpg după care s-a efectuat prelucrarea imaginilor în Photoshop pentru obţinerea unei imagini de ansamblu. Imaginea obţinută este de bună calitate şi evidenţiază aspecte privind modul nepotrivit de ataşare a ramei, precum şi intervenţia inadecvată de montare a unor traverse improvizate cu cuie metalice (fig. 10).

Putem observa foarte bine forma şi gradul de pătrundere al cuielor metalice şi, mai mult decât atât, se pot vedea chiar urmele produşilor de coroziune în masa panoului (detaliul marcat). Softul utilizat pentru vizualizarea imaginilor master ne permite efectuarea de măsurători, astfel încât, putem aprecia lungimea cuielor metalice, dimensiunea nodurilor, în principiu, orice element pus în evidenţă de radiografie. Fiind vorba de un panou realizat din două planşe din lemn de răşinoase (brad) fibra este bine pusă în evidenţă, mai ales la planşa din dreapta. Acest lucru ne arată, faptul că avem planşe cu caracteristici diferite şi în consecinţă comportamentul lor este diferit în relaţie cu factorii de microclimat, în special faţă de umiditate şi temperatură. Sub acţiunea factorilor de mediu, a proprietăţilor materialului lemnos şi ca urmare a îmbătrânirii adezivului, cele două planşe s-au desprins, în radiografie acest lucru înregistrându-se ca o linie verticală întunecată. În gama tonurilor închise, apropiate de negru, cu contur neregulat sunt evidenţiate şi lacunele straturilor picturale. În colţul din stânga jos, se poate observa chiar o diferenţă de densitate a suportului, panoul conţinând un nod concrescut. Bine pus în evidenţă este şi un alt nod, straturile picturale suprapuse fiind pierdute în bună măsură.

[3] Lăzureanu, Daniela, *Buletin de analiză Nr. 315/ iunie 2011.*
[4] Gilardoni, Orsini, Taccani, 1977 p. 101-103.
[5] Bucur, Şofariu, 2008, p.60; Bucur, 2009, p. 253-254.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În condițiile în care murdăria superficială și aderentă și verniul îmbătrânit fac extrem de dificilă lecturarea icoanei, radiografia ne evidențiază o serie de detalii ale compoziției care altfel ne scapă. Dincolo de aceasta, putem afirma că albul utilizat este albul de plumb care dă un semnal puternic luminos, iar roșu o combinație între cinabru și miniu de plumb, analizele complementare susținând afirmațiile noastre.

După cercetarea vizuală atentă a icoanei cu ochiul liber și lupa, luând în considerație rezultatele investigațiilor efectuate asupra artefactului, am obținut un tablou cât mai complet al materialelor componente, al degradărilor și distrugerilor care au survenit de-a lungul timpului, al factorilor care au acționat asupra icoanei. În consecință, am putut stabili intervențiile optime pentru acest artefact, adecvate stării de conservare specifice.

Fig. 10 *Imagine radiografică digitală de ansamblu*
Digital radiographic images

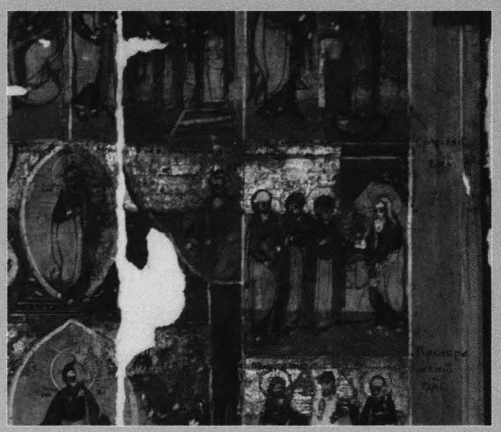
Intervenții de restaurare efectuate. O primă intervenție a fost îndepărtarea elementelor din lemn montate ulterior, urmată de îndepărtarea murdăriei grosiere superficiale și aderente.

Pentru consolidarea straturilor picturale, s-a aplicat prin pensulare, pe întreaga suprafață, un strat de foiță japoneză cu clei de pește cald (soluție apoasă 4-5%), după care, la un interval de aproximativ 2 ore, s-a executat o presare la cald cu spatula electronică. Pentru protecție, în timpul efectuării operațiunilor de presare s-a utilizat folie antiaderentă transparentă tip Melinex.

Ulterior, s-au executat consolidări locale, selectiv, doar pe zonele în care straturile picturale nu au fost suficient consolidate în prima etapă.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Chituirea lacunelor s-a realizat cu un amestec compus din cretă de munte purificată şi clei de peşte 7-8%, de cele mai multe ori în două sau trei etape. În prima etapă s-a aplicat un amestec compus din cleiul cald şi puţină cretă de munte, astfel încât compoziţia să rămână suficient de fluidă ca să-l aplicăm cu o pensulă fină. În etapele următoare cantitatea de cretă creşte, ca urmare şi consistenţa amestecului, chitul aplicându-se în acest caz cu spatulă dentară. Uneori, când existau şi mici pierderi de suport, s-a recurs la utilizarea unui chit din rumeguş fin şi clei de peşte 10%, după care a urmat procedeul descris anterior (fig.11-12).



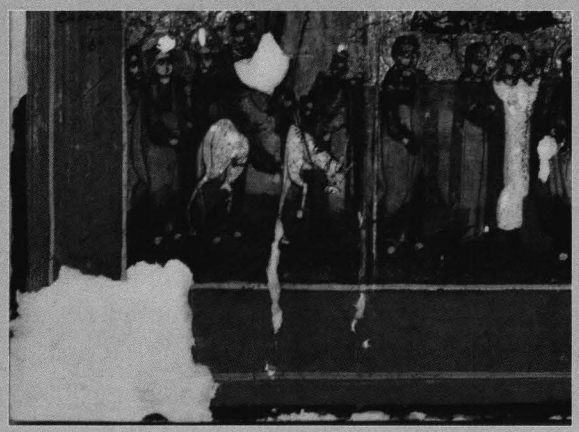


Fig. 11 şi 12 *Chituiri. Detalii*
Puttyings. Details

Pentru consolidarea crăpăturilor suportului am efectuat o consolidare cu clei de peşte soluţie apoasă 20 % menţinând planşa în presă 24 de ore (fig.13).

Fig. 13 *Consolidarea crăpăturilor suportului*
Strengthening the support cracks

Operaţia anterioară a însemnat un pas necesar pentru realizarea completării suportului. Aceasta s-a realizat cu lemn de aceeaşi esenţă, sensul fibrei lemnoase păstrându-se. Am încercat să găsim o bucată de lemn care se aseamănă şi ca dispunere a inelelor anuale. A urmat refacerea îmbinării dintre planşe (fig.14) şi confecţionarea unor traverse noi care să corespundă lăcaşurilor existente (fig.15). Suplimentar, îmbinarea a fost asigurată cu patru tacheţi din lemn.

Curăţirea este una dintre operaţiunile de restaurare ireversibile. De aceea, în momentul în care ne propunem executarea unei asemenea operaţii trebuie să ştim exact ce îndepărtăm, cât şi ce substanţe sunt potrivite pentru intervenţie.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

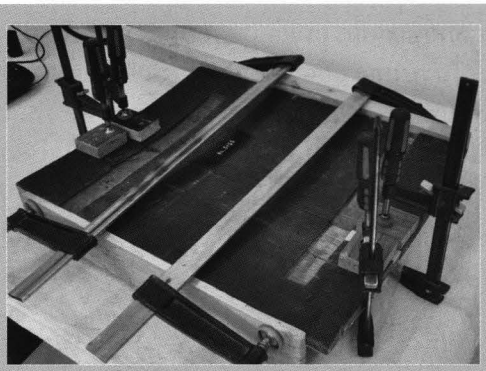


Fig. 14 *Refacerea îmbinării dintre planșe*
Solve the joint between boards

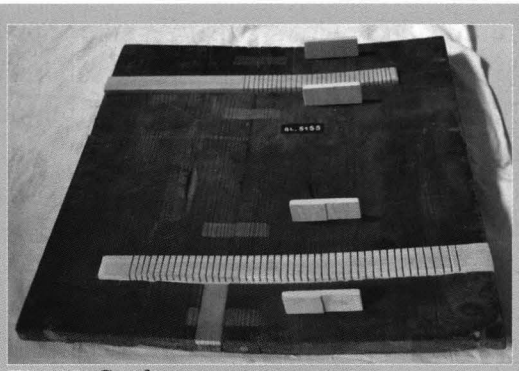


Fig. 15 *Confecționare traverse noi.*
Consolidare suplimentară cu tacheți
Making new traverses.
Additional consolidation the tappets (cleats)

Din acest considerent, se impune o testare a soluțiilor de curățire pentru stabilirea celor optime, mai ales că, de multe ori, tratamentul trebuie executat diferențiat în funcție de comportamentul diferit al ariilor de culoare. Pentru stabilirea amestecului de solvenți s-au efectuat probe de curățire cu: apă amoniacală, amestec compus din alcool etilic, apă, amoniac, esență de terebentină, amestec alcool etilic 50% acetonă 50%, amestec dimetilformamidă 50% acetat de etil 50% și dimetilformamidă pură.

În urma testelor, pentru îndepărtarea murdăriei superficiale și aderente s-a utilizat apa amoniacală (fig.16). După prima fază, în care s-a îndepărtat fumul și murdăria aderentă, verniul a fost subțiat treptat cu dimetilformamidă pură. Operația a fost extrem de lentă, desfășurată treptat și uneori s-a acționat mecanic cu ajutorul bisturiului.

Fig. 16 *Detaliu în timpul testului de curățire cu apa amoniacală*
Detailed during cleaning with the ammonia water test

După această fază, s-au evidențiat o serie de lacune, în general, starea reală a peliculei de culoare, și a urmat o intervenție minuțioasă de îndepărtare a murdăriei din micile neregularități ale suprafeței pictate, de pe unele detalii păstrate și din zonele lacunare (fig. 16-20). În același timp, s-a urmărit obținerea unui aspect relativ uniform, care s-a realizat în limita uzurii straturilor de culoare. Verso-ul icoanei a fost curățat cu apă amoniacală, păstrându-se un mic martor.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

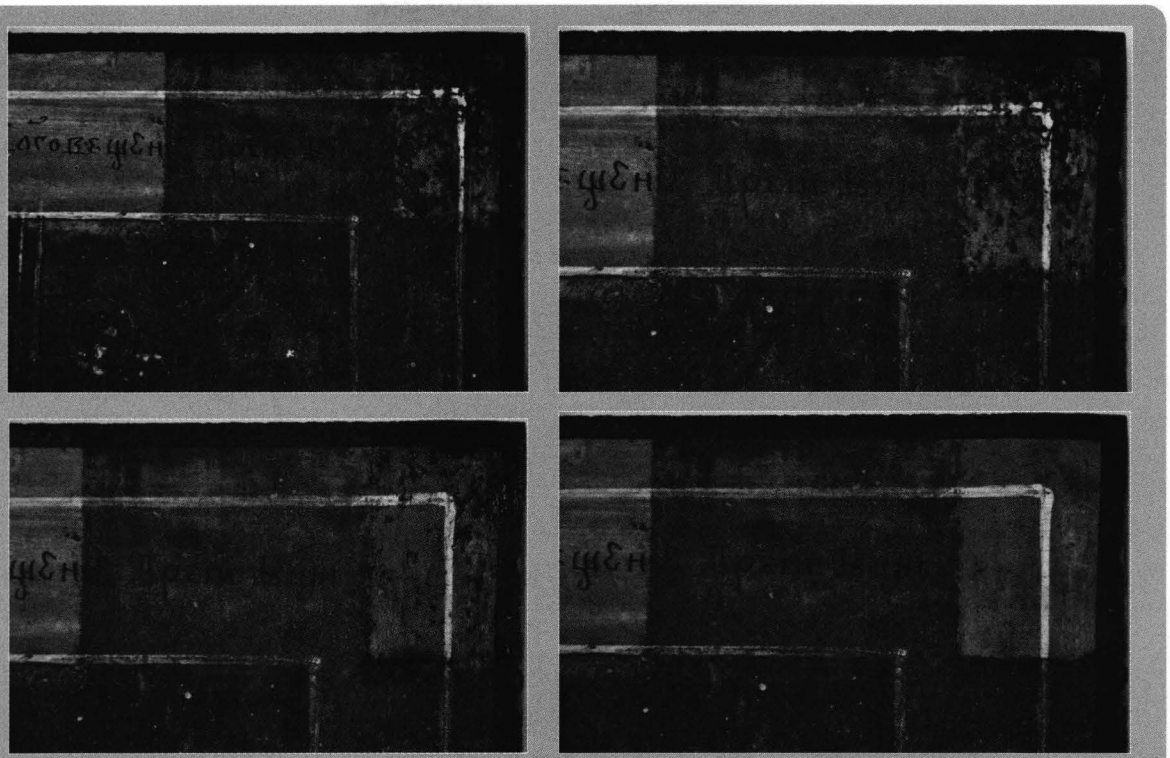


Fig. 17-20 *Detaliu în diferite etape de curăţire*
Detail the various stages of cleaning

Fig. 21 şi 22 *Ansamblu faţă în timpul curăţirii şi după finalizarea chituirilor*
Whole face during cleansing and after grouting

Integrarea cromatică s-a efectuat cu culori de apă tip acuarelă. S-a ales tehnica de retuşare în puncte (retuş „pointilist" sau „rigattino"), deoarece se pretează mai bine suprafeţelor de integrat ce prezentau margini de formă neregulată (fig. 23).

Pe verso s-a efectuat o integrare cromatică cu baiţ, soluţie apoasă, în special pe zonele de completare.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

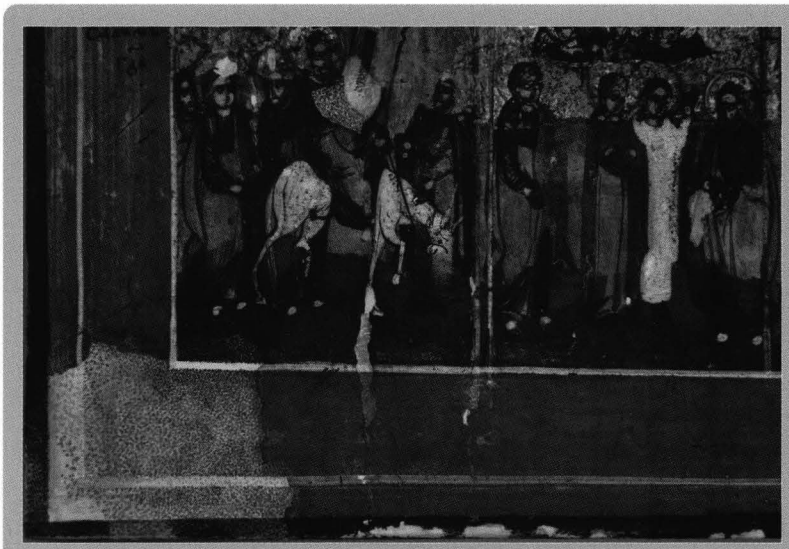


Fig. 23 *Detaliu în timpul integrării cromatice*
Detail while chromatic integration

Vernisarea are un rol optic şi totodată de protecţie. În cazul nostru s-a realizat, cu un verni preparat din răşină naturală (damar) solubilizată în esenţă de terebentină, aplicat prin pensulare alternativă pe direcţie orizontală şi verticală (cu o pensulă lată cu păr moale, natural). Esenţa de terebentină are o retenţie mare astfel încât uscarea verniului se produce lent. Prin pensularea rapidă şi repetată vom accelera evaporarea solventului, şi în consecinţă vom grăbi uscarea verniului.

Recomandări cu privire la modul de păstrare şi expunere. Deoarece comportamentul suportului exercită o influenţă capitală asupra conservării stratului pictural, acesta trebuie ferit în primul rând de variaţiile termice şi ale umidităţii relative. Fiind foarte higroscopic, lemnul absoarbe şi elimină rapid umiditatea, pentru a realiza un echilibru cu mediul înconjurător. Umiditatea relativă trebuie menţinută pe cât posibil între 50 şi 65 % fără a se depăşi limita maximă. De altfel, legislaţia stipulează parametrii la care ar trebui să se încadreze microclimatul pentru diversele suporturi ale bunurilor culturale mobile[6]. Recomandările sunt aproape universale şi, mai toate statele, au legislaţie şi preocupări de a mediatiza şi impune asemenea norme prin care se asigură conservarea bunurilor de patrimoniu, conform principiului din medicină care spune că este mult mai uşor să previ, decât să vindeci.

Temperatura este în strânsă legătură cu umiditatea relativă. O temperatură optimă este cea situată între 18-20° C. Nivelul maxim de iluminare trebuie să se situeze între 150 şi 180 lx.

Propunem ca în momentul în care va fi expusă, să se confecţioneze un suport pentru etalare care să menţină icoana în poziţie uşor înclinată, asemenea unei piese pe şevalet[7].

Concluzii.

Pentru înţelegerea obiectului din toate punctele de vedere, dar mai ales pentru alegerea intervenţilor de restaurare potrivite, este nevoie în egală măsură de experienţă şi de colaborare interdisciplinară. Pe parcursul intervenţiilor am conştientizat, o dată în plus, că restauratorul nu este un creator sau nu trebuie să se substituie lui, că trebuie să cunoască limita până la care poate să intervină pentru a conserva integritatea obiectului, să redescopere doar potenţialul estetic, istoric şi material aşa cum Cesare Brandi menţiona în *Teoria restaurării*.

Dacă la început am luat contact cu o icoană căreia abia îi distingeam compoziţia, am ajuns la sfârşit, la un rezultat aproape miraculos, acela de a avea un obiect însănătoşit, care poate fi etalat într-o expoziţie, şi mai ales, am ajuns la redescoperirea unei imagini aproape pierdute sub straturile de murdărie şi verniul îmbătrânit (fig. 24).

[6] *** Normele de conservare şi restaurare a bunurilor culturale mobile clasate, Monitorul Oficial Nr. 58 din 23 ianuarie 2004

[7] *** BULLETIN XXI. 1986/87. Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique, Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Fig. 24 *Ansamblu faţă după restaurare*
Overview face after restoration

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

BIBLIOGRAFIE:

***. *BULLETIN XXI. 1986/87. Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique,* Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique.

***. *Normele de conservare şi restaurare a bunurilor culturale mobile clasate*, în *Monitorul Oficial* Nr. 58 / 23 ianuarie 2004.

Brandi, Cesare. *Teoria restaurării*. Bucureşti, Editura „Meridiane", 1996.

Bucur, Mirel; Ciprian Şofariu. *Noi metode de investigaţie radiologică pentru piesele restaurate în laboratorul de restaurare pictură din cadrul CNM ASTRA - Sibiu,* în *„Revista muzeelor"*, nr. 1/2008, Bucureşti, 2008, p. 60-64.

Bucur, Mirel. *Investigaţia non-distructivă de tip radiologie digitală aplicată în domeniul picturii tempera pe panou*, în *„Cibinium"* 2006-2008, partea a II-a, Sibiu, Editura „ASTRA Museum", 2009, p. 253-261.

Cennini, Cennino. *Tratatul de pictură*. Bucureşti, Editura Meridiane, 1977.

Dancu, Iuliana. *Restaurarea icoanelor pe lemn şi sticlă*, manuscris dactilografiat, Bucureşti, 1966.

Gilardoni, Arturo; Orsini, Riccardo; Taccani Silvia. *X-Ray in Art,* Gilardoni S.p.A., Mandello Lario (Como)- Italy, 1977.

Lang, Janet; Andrew, Middleton. *Radiograpy of Cultural Material,* Butterworth, Heinemann series, Oxford, 1998.

Mâle, Gilberte Emile. *Restauration des Peintures de Chevalet.* Paris, Office du Livre, 1976.

Nicolaus, Knut. *The Restauration of Paintings*. Cologne, Editura Könemann, 1999.

Thompson, Daniel, V. jr. *Practica picturii în tempera*, Editura Sophia, Bucureşti, 2004.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Restaurarea unui pieptar din colecția *Muzeului Olteniei* Craiova

Florența MOGA*

The sleeveless fur coat is made at the beginning of the 20-th century. It is made of sheeps leather, processed traditionally, decorative patterns from leather coloured stripes and wool embrodery.

The complexity of the degradation factors that had effect on the sleeveless fur coat in time produced: the agling of the beather, traces of biological attack, the collar from Astrahan fur has masive losses in material in many areas, torn edges with lost of the decorative patterns and of coloured beather stripes.

For this object bave been made restoration operations such as: treatements, cleaning, completion, fastening and sewing. All the operations have been made by hand. The sleeveless fur coat may be exhibited, after restoration, in organised exhibitions. Thus its real historical and artistic value may be shown.

Cuvinte cheie: restaurare, pieptar, Oltenia, piele şi blană, broderie, elemente metalice, teste, tratament, curatire, completare, consolidare.
Keywords: restauration, sleeveless fur coat, the Region Oltenia, Embroidery, metal pieces, tests, treatements, cleaning, completion, consolidation

Cojocul şi pieptarul sunt articole bogat ornamentate şi sunt răspândite în toate zonele țării. Iarna, femeile îmbrăcau pieptarul din blană de oaie argăsit în alb, cu sau fără mâneci, decorat cu broderie din mătase şi lână multicoloră, precum şi cu aplicații din piele albă sau colorată, cu închizătura în față sau în lateral.

Pieptarele şi cojoacele din zona Olteniei sunt prezente atât în costumul tradițional al femeilor cât şi în cel al bărbaților, diferența constând îndeosebi în elementele de decor mai abundente la cele femeieşti. Cojoacele erau cusute într-o tehnică specială scoțând la iveală tonuri cromatice de o frumusețe aparte, cu decor şi simboluri dintre cele mai rafinate.

Fetele şi femeile tinere purtau peste ie „chieptăriță" croită pe talie, crăpată uneori în față sau „lăibărică" tot din piele şi cu aplicații de „borşon" negru. În trecut, nelipsite în portul de vară şi de iarnă erau „cheptarele" înfundate şi cu puține flori. Apoi, au devenit din ce în ce mai încărcate.

Cojoacele şi pieptarele erau făcute numai de meşteri cojocari care efectuau şi operațiile de tăbăcărie. Cojocăritul de la Dăbuleni, județul Dolj a fost una dintre ocupațiile de bază.

Cojoacele erau făcute din piele de oaie, iar decorul din lână şi din piele, „rozete", „brazi", „melci cu bobițe", „pițişoare cu cotituri", „tasmale" la buzunare[2].

Lucrarea de față prezintă restaurarea unui cojoc ce face parte din colecția Muzeului Olteniei, „Secția Etnografie", Craiova. Piesa a fost restaurată în cadrul Complexului Național Muzeal ASTRA. Obiectul a fost expus la Salonul Național de Restaurare al Muzeului Olteniei.

Cojocul bărbătesc, cu număr de inventar 11220, provine din Dăbuleni, județul Dolj. A fost realizat de către meşterul Preduş Stan la începutul secolului al XX-lea. Este confecționat din blană de

* expert restaurator piele-blană, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: florenta.moga@yahoo.com
[1] Cornel, Irimie, *Portul Popular din țara Oltului - Zona Făgăraş*, București, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, pp. 14-15.
[2] Ecaterina, D. Tomida, *Cusăturile şi broderiile costumului popular din România, zona Olt*, București, Editura Tehnică, 1972, p. 55.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

oaie, argăsit, croit după tipar, cusut manual, cu aplicații de pojiță roşie şi maro, cu guler răsfrânt din astrahan negru, cu mâneci lungi şi buzunare oblice. Pe piept şi pe margini se poate observa cusătura geometrică din piele colorată cu motivul brăduțului.

Starea de conservare înainte de restaurare

Piesa prezenta multiple degradări datorate, în principal, uzurii funcționale care pot fi descrise astfel: depuneri de praf şi murdărie; piele fragilizată, decolorată, cu depuneri de substanțe grase; pete de rugină; atac biologic activ: ouă de molii, insecte; rupturi cu pierderi importante ale pielii de astrahan din zona gulerului; lipsea o porțiune din zona inferioară a piesei (poale), de 25 cm; alte rupturi mari se observau la mâneci, spate şi sub brațe; pojița era decolorată, roasă şi descusută; pierderea unor suprafețe de blană şi pierderea firelor textile; plieri, şifonări, deformări ale pielii; oxidarea metalului de la suportul de închidere, produşi de coroziune vizibili la găici; rupturi, pierderi de fâşii ale pojiței la mâneci şi pe margini; modificarea cromatică a pielii vopsite.

Intervenții de restaurare

Operația premergătoare consolidării suportului a constat în dezinsecția ce s-a efectuat în saci de polietilenă cu insecticid, timp de 24 de ore, urmată de o desprăfuire a suprafețelor cu perii moi evitând zonele puternic fragilizate. Piesa a fost acoperită cu o husă din tifon, urmând operația de aspirare cu miniaspiratorul. Husa a colectat piesele mici care s-au desprins accidental. S-a desfăcut husa de protecție care a fost cusută manual.

Pieptarul a fost confecționat din blană şi piele, dar s-au folosit şi alte materiale cum ar fi: găici din metal, fire din lână şi cânepă, pojița din piele vopsită, pap din făină albă. Aceste materiale s-au comportat diferit în timp.

Au urmat testele de curățire cu solvent. S-a efectuat o curățire locală a pielii vopsite cu benzină de extracție „Neophal", iar pe o porțiune din interior (blană), cu un amestec de „Neophal" şi talc. În urma testelor, culoarea pielii vopsite nu a migrat şi nu a ridicat probleme la intervențiile cu solvent.

În zonele fragilizate ale suportului, respectiv porțiunile de la mâneci, poale şi sub braț, a fost necesară o consolidare prin coasere a elementelor desfăcute. A urmat curățirea pielii cu solvent, îndepărtându-se depunerile de substanțe grase prin intermediul unei perii înmuiate în solvent, prin mişcări circulare, insistându-se pe zonele mai murdare, până s-a ajuns la o culoare uniformă.

Blana din interior s-a curățat cu un amestec de benzină şi talc. Benzina are proprietatea de a extrage grăsimile, iar talcul acumulează murdăria, îndepărtată apoi prin aspirare şi periere.

Curățirea găicilor din metal s-a făcut cu lână de oțel, prevenindu-se contactul direct între piele şi metal prin intermediul foliei de melinex, care are proprietatea de a fi transparentă şi neaderentă. Pentru protecția metalului s-a folosit „Paraloid B72".

Pasul următor a constat în completarea celor patru zone lipsă ale pojiței colorate cu piele nouă şi completarea celor zece zone lipsă din zona gulerului, cu piele de astrahan. Pielea aplicată a fost subțiată în grosime şi colorată la culoarea celei originale, completarea efectuându-se pe zona din față. La croirea materialelor folosite ca suport pentru completare s-au avut în vedere dimensiunile rupturii, dar şi ale materialului slăbit din preajma acestuia.

Fixarea fragmentelor de piele aplicate s-a făcut prin coasere în punctul apropiat pe margine în tehnică inițială folosind pe cât posibil orificiile vechi ale broderiei inițiale. În final, s-a trecut la completarea porțiunilor rupte (poale, mâneci, sub braț) cu fragmente din piele de oaie albă care s-au aplicat peste zonele rupte, prin coasere, în tehnică cojocărească folosind aceeaşi tehnică prezentată mai sus. Pentru reconstituirea broderiei s-au folosit fire de lână vopsite cu anilină. Şi aici s-au folosit orificiile vechii broderii existente pe suport.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Broderia s-a realizat folosind punctul, „rozete şi punctul tighel" în culorile: roşu, verde, portocaliu. Redarea formei şi îndreptarea cutelor s-au efectuat prin presare uşoară cu săculeți umpluți cu nisip, de diferite mărimi. Pentru protecție s-a confecționat o husă din bumbac croită şi cusută după forma piesei.

Cojocul poate fi expus după restaurare în cadrul expozițiilor organizate de Muzeul Național al Olteniei, putând fi valorificat la adevărata lui valoare istorică şi artistică.

Ca mențiuni legate de conservarea viitoare a cojocului amintim păstrarea acestuia în husă, ferit de praf şi lumină, controlul periodic şi aerisirea, utilizarea preventivă a unor substanțe insecticide. În depozit, cojocul se va păstra într-un dulap, în sertar, în poziție orizontală de odihnă, respectând parametrii optimi de umiditate relativă (UR 45-55%), temperatură (T 18-20˚C) şi intensitate a iluminării (sub 50 lucşi).

BIBLIOGRAFIE:

IRIMIE, Cornel. *Portul Popular din țara Oltului – Zona Făgăraş*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, București, 1956.

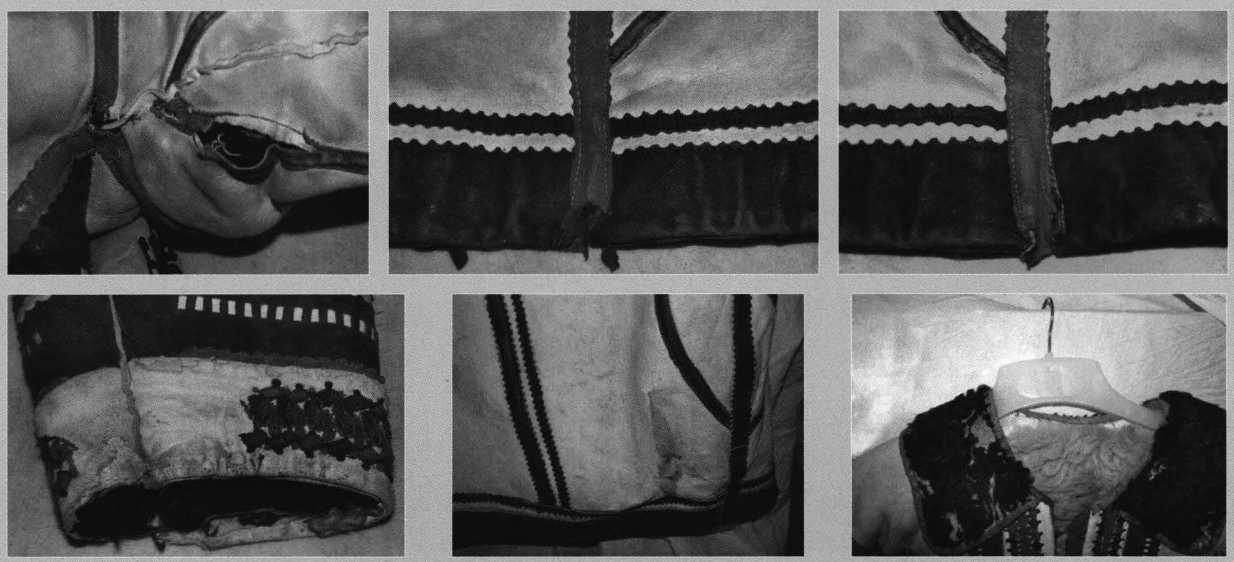
TOMIDA, D., Ecaterina. *Cusăturile şi broderiile costumului popular din România, zona Olt,* Editura Tehnică, București, 1972.

Documentație fotografică:

Ansamblu față înainte de restaurare
Ensemble face before the restoration

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

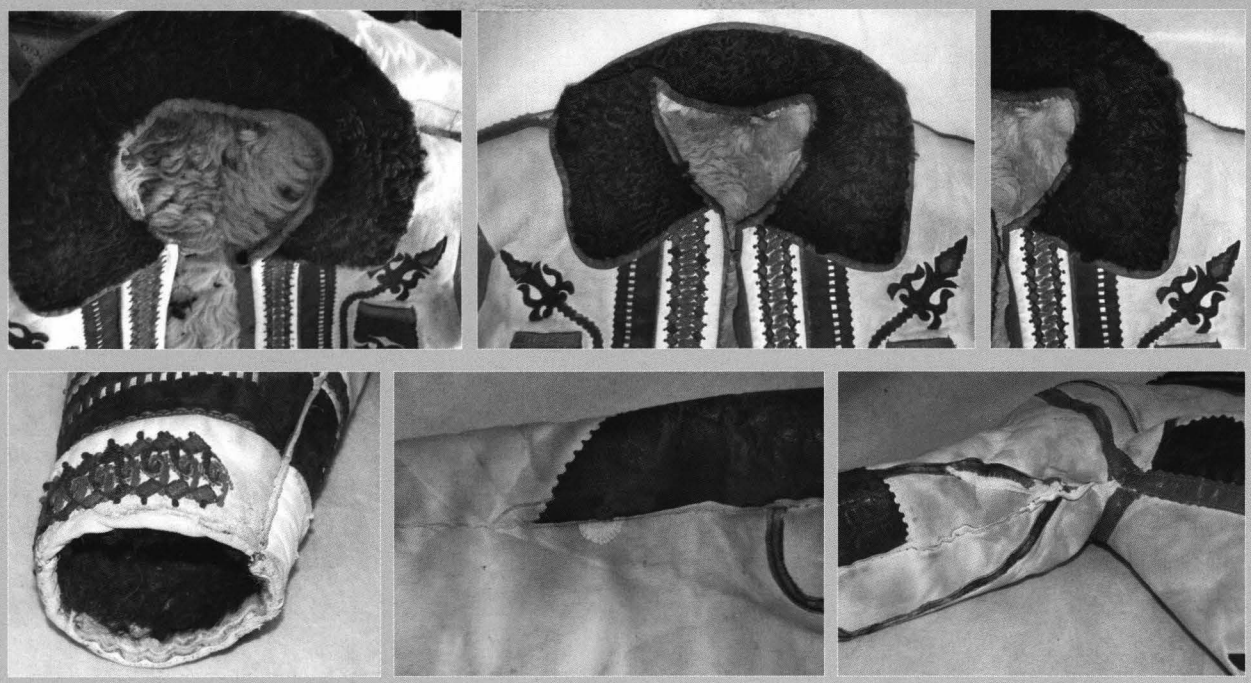
Detalii înainte de restaurare
Details berore the restoration



Detalii înainte de restaurare
Details before the restoration

Detalii în timpul restaurării
Details during the restoration

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



Detalii după restaurare
Details after the restoration

Ansamblu față după restaurare
Ensemble face after the restoration

Ansamblu verso după restaurare
Ensemble verso after the restoration

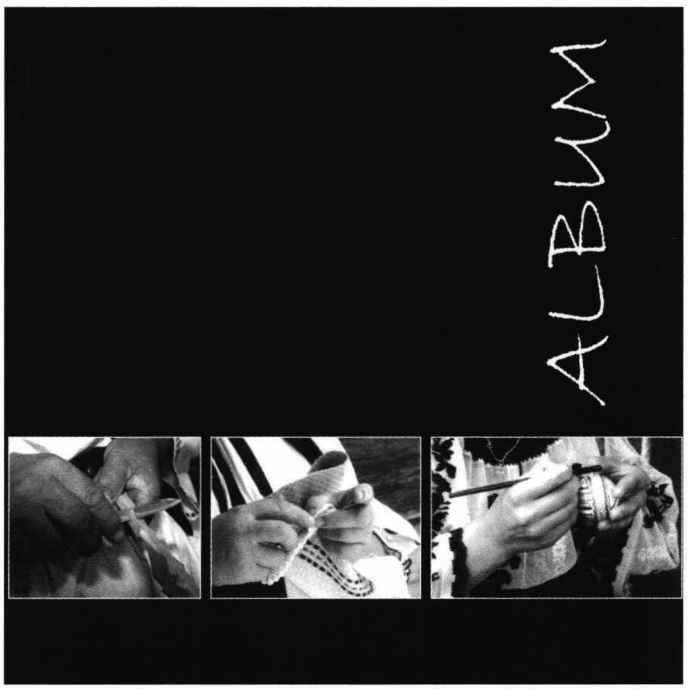
www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Prezentări de carte
şi
Recenzii

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Simona Anişoara Ghiorghieş, Ioana Luca, *Târgul creatorilor populari din România: album la 30 de ani*, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2013, 100 p.

George TOMEGEA*



În contextul împlinirii a 30 de ani de la lansarea *Târgului Creatorilor Populari din România*, se impunea apariţia unei lucrări dedicată acestei manifestări culturale, de păstrare şi promovare a meşteşugurilor artistice tradiţionale. De asemenea, trebuie să semnalăm că apariţia acestei lucrări se integrează perfect şi în contextul aniversării a 50 de ani de la înfiinţarea *de facto* a Muzeului în Aer Liber din Dumbrava Sibiului, ca loc predestinat desfăşurării acestei manifestări.

Lucrarea a fost realizată de cele două organizatoare ale ultimelor ediţii ale *Târgului Creatorilor Populari din România*, fiind publicată sub tutela editurii „ASTRA Museum" din Sibiu.

Cartea debutează cu un *Cuvânt înainte* al directorului general al Complexului Naţional Muzeal ASTRA, Valeriu Ion Olaru, prin care acesta face o scurtă incursiune în ideea de târg, aducându-şi totodată şi recunoştinţa atât faţă de creatorii populari, păstrători ai valorilor culturale tradiţionale, cât şi faţă de organizatorii manifestării.

Prin *Muzeul ASTRA şi trăirea întru tradiţie*, semnată de Mirela Creţu (cercetător şi director de specialitate în cadrul Complexului Naţional Muzeal ASTRA) se realizează o scurtă descriere a începutului *Târgului Creatorilor Populari din România* organizat în scopul dialogului dintre meşterii populari, păstrători ai tradiţiilor şi publicul vizitator. De asemenea, se remarcă importanţa acestei manifestări în naşterea programului *Tezaure Umane Vii*, program cultural aplicat la nivel naţional.

După cele două texte introductive, începe un prim capitol intitulat *Târguri Transilvane*, în care autoarele realizează o incursiune în istorie asupra importanţei apariţiei târgurilor, atât din punct de vedere socio-economic, cât şi din punct de vedere al dezvoltării şi evoluţiei meşteşugăreşti. Textul este completat, în mod fericit, cu imagini grăitoare – picturi sau fotografii vechi - de la târguri din Sibiu, Braşov sau Orăştie.

Următorul capitol *Târgul Creatorilor Populari din România 1984 - 2013* este împărţit în trei părţi:

- *Începuturi... 1984 - 1989,* în care se remarcă creşterea progresivă a numărului de meşteri populari participanţi, dar şi diversificarea meşteşugurilor tradiţionale; de asemenea, sunt scoase la lumină, după mult timp, fotografii cu primii participanţi la târg, precum şi articole din presă

* Doctor, muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: tomegea_george@yahoo.com

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

dedicate acestui eveniment, dar şi mai multe răspunsuri ale diverşilor creatori populari de primire a invitaţiilor de a lua parte la această manifestare.

- *Direcţii noi...anii '90,* în care se continuă în aceeaşi notă cu perioada precedentă, dar în care se pune accentul pe înfiinţarea *Galeriilor de Artă Populară*, magazinul muzeului prin care meşterii populari aveau posibilitatea de a-şi vinde marfa în tot timpul anului.
- *Târgul – marcă identitară a Muzeului Astra 2000-2013*, prezentând transformarea şi adaptarea manifestării la nevoile actuale ale publicului vizitator; de această dată, ilustraţiile prezintă atât imagini de ansamblu cu târgul, cât şi portrete ale unora dintre creatorii populari.

În ultimul capitol intitulat *Meşteşuguri artistice tradiţionale* sunt prezentate pe scurt toate meşteşugurile prezente de-a lungul anilor în cadrul târgului, şi anume: olărit, ţesut, cusut şi brodat, prelucrarea lemnului, pictat icoane, confecţionat măşti, încondeiat ouă, împletit fibre vegetale, dar şi o secţiune dedicată altor meşteşuguri artistice, precum pictura naivă, prelucrarea pielii şi a blănurilor, dar şi arta confecţionării jucăriilor. Fiecare secţiune dedicată diferitelor meşteşuguri este completată cu fotografii color cu meşterii populari şi produsele lor.

Ultimele două pagini cu fotografii reflectă atmosfera de târg la care creatorii cântă sau interacţionează.

Lucrarea este completată cu o *Bibliografie selectivă privind târgurile* şi o *Bibliografie selectivă privind meşteşugurile*.

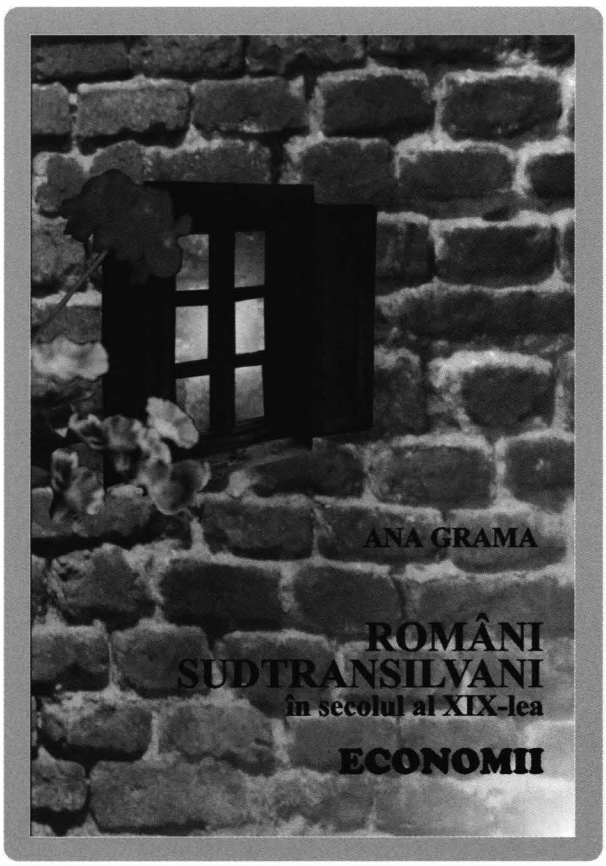
În final, nu putem decât să apreciem efortul depus de autoare în apariţia acestui album despre târg, despre meşteri, dedicat atât creatorilor populari - în semn de apreciere pentru străduania lor de a păstra şi de a duce mai departe meşteşugurile artistice tradiţionale -, cât şi publicului şi chiar specialiştilor în domeniu.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Grama Ana, *Românii sudtransilvani în secolul al XIX-lea. ECONÓMII. Contribuții documentare comentate*, Sibiu, Editura InfoArt Media, 2012, 336 pagini

Liliana OPRESCU*

La sfârşitul anului 2012, Ana Grama, consacrat cercetător al satului sudtransilvan[1], ne-a dăruit o lucrare pe care, probabil, istoriografia românească o aştepta de mult şi pe care o vom prezenta succint în continuare[2].



Aici, prin *cuvinte* şi *imagini*, ni se dezvăluie adevărul despre un segment populațional la un moment dat deosebit de important în societatea românească, aproape uitat astăzi: *económii* ruralității sudtransilvane. Informațiile, întrebările, aprecierile şi judecățile, pe care autoarea le avansează, se bazează pe documente şi interpretarea acestora. Imaginile folosite, inedite sau nu, expresive şi bine alese -139 imagini color tip „album" şi alte 30 imagini alb-negru integrate în text-contribuie şi ele la susținerea, convingătoare a unei problematici deosebit de complexe.

Volumul a apărut ca un proiect cultural finanțat de ***Centrul Cultural Interetnic Transilvania din Sibiu*** şi ***Revista Transilvania***, publicat prin *Editura* ***InfoArt Media***.

De la început, Ana Grama ne asigură că nu are intenția să impună definiții în acest context, ci să ofere documente, pe care, comentându-le, să le transforme într-o provocare pentru studii care privesc societatea românească.

Prin expunerea unor date şi interpretarea lor, contează pe creşterea interesului față de económi. Noi dorim aici să atragem atenția asupra acestui volum prin prezentarea conținutului său folosind doar sumarul cărții, extrem de detaliat, de altfel.

---

* muzeograf SSD, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: lilyoprescu@yahoo.com

[1] Teme de cercetare cu caracter etnologic: *Românii transilvani în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea; Imagologie; Instituții; Structuri socio-ocupaționale şi familiale*; *Din istoria Bisericii Ortodoxe Transilvane*. Din volumele publicate menționăm doar *Românii sudtransilvani în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Județul Covasna,* Arcuş, 2006 (280 pagini); *Etnomuzeografie transilvană. Muzeul „Asociațiunii" (1905-1950)*, Editura Eurocarpatica, 2010 (328 pagini). Vezi şi dr. Ilie Moise, *Ana Grama la 70 de ani sau O viață consacrată profesionalismului*, în: *Profesioniştii noştri.1. Ana Grama, cercetător, etnograf şi arhivist la 70 de ani*, Editura Eurocarpatica, Sfântu Gheorghe, 2010, p. 25.

[2] Proiectul publicării unor volume sub titlul generic *Români sudtransilvani în secolul al XIX-lea. Contribuții documentare comentate*, în limitele unei colecții generoase de tipul *Structuri socio-ocupaționale şi familiale*, a fost inițiat în colaborare cu *Editura Eurocarpatica,* director Dr. Ioan Lăcătuşu. Un prim volum al acestei colecții, dedicat unor preoți, protopopi şi poporeni sud-est transilvani este Ana Grama, *Români sudtransilvani în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Județul Covasna,* Arcuş, 2006, 280 pagini. Acest demers se înscrie şi într-un program de *recuperări ale memoriei familiale* lansat sub auspiciile revistei *Studii şi cercetări de etnologie*, redactor responsabil prof. univ. dr. Ilie Moise, Secția Etnologie a Institutului de Cercetări Socio-Umane al Academiei Române din Sibiu.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

În ***Introducere*** autoarea îşi motivează demersul propunându-ne câteva date ce privesc nevoia cunoaşterii subiecţilor săi şi *conturul chipului acestora*, al económilor sudtransilvani.

Sumarul este structurat în 5 capitole/segmente principale:

PRELIMINARIILE încep cu un *Scurt apel la dicţionare* unde ni se descrie ce relevanţă are conceptul şi cuvântul *económ*, în dicţionarele româneşti; ne asigură astfel că necunoaşterea sa, chiar şi în lumea istoricilor/etnologilor, se datorează inclusiv faptului că... în dicţionarele secolului al XX-lea cuvântul s-a diluat, *acolo unde nu s-a pierdut cu totul*. Pentru că, în *Enciclopedia Română* (publicată din însărcinarea şi sub auspiciile *Asociaţiunii pentru Literatura Română şi Cultura Poporului Român* de dr. C. Diaconovich, Sibiiu, 1900, Editura şi tiparul lui W. Krafft) termenul ***Económ*** este explicat pe larg, fiind definit „*gospodar de sine stătător, cel care are car, plug şi vite proprii. E*<conómul> *se confundă adesea cu plugar, şi economia cu plugăria sau exploatarea moşiei, fie mici, fie mari. E*<conómul> *se numesce, la serviciile mari, persoana care este însărcinată cu cumpărarea şi îngrijirea alimentelor şi a diferitelor obiecte ale casei şi menagiului*". Tot în cadrul *Preliminariilor*, se dezvoltă o expunere paralelă despre *Económi şi economişti.* Aici se detaliază răspunsul la întrebarea: Se pot confunda *económii* cu *economiştii*, ceea ce s-a întâmplat în ultimii ani într-o publicaţie importantă? De la această întrebare inexplicabilă ştiinţific şi lingvistic a şi pornit studiul de faţă. Răspunsul este negativ şi autoarea face distincţii bine marcate între ei, ca oamenii-subiecţi, implicaţi, într-un fel sau altul, în diverse *economii*.

ECONÓMII - O COMPONENTĂ DE BAZĂ A SOCIETĂŢII ROMÂNEŞTI este capitolul cel mai bine dezvoltat şi începe cu o prezentare a ceea ce puteau fi „începuturile" económilor, sub titlul *Económii reali şi potenţiali prepaşoptişti, la istoricii George Barițiu şi David Prodan*. Alte substructuri ale acestui capitol sunt:

Devenirea economiei şi a económilor, parte ce dezvoltă următoarele teme: *Económi şi agricultură. Categorii de săteni | Târg la Sibiu | Capitalul-pământ şi capitalul-bani, într-o luptă inegală?! | Publicaţii educative specifice | Reuniuni formatoare*;

Ţăranul roman. *Discurs politic şi realităţi din România anilor 1879-1899 | Politicieni şi gazetari faţă-n faţă cu ţăranul român (I. Ghica, M. Kogălniceanu, Mihai Eminescu, E. M. Cristea)*;

Viaţă oarecare în lumea economilor de vite este sectorul în care sunt prezentaţi: *Económii de vite/económii de oi | Păstorii români – O classă avută şi respectată (Ioan Puşcariu) | Breţcani, voineşteni, covăsneni şi din alte locuri | Brăneni | Săceleni | Mărginenii Sibiului | Oieritul în România sau Oieritul la români?*;

A te naşte şi a creşte sub Coasta Boacii Răşinariului subcapitol unde regăsim înfăţişat: *Mediul comunitar | Nemurişagul şi viaţa satului. Familii | Educaţionale | Ca o punte între stări – Coman Cioran – económ şi negustor*;

Fruntea satelor – din económi, unde găsim dezvoltate subtemele: *Conştiinţa de sine şi sentimentul de superioritate | Şi, fiecare cu cinstea lui. Conservatori de valori tradiţionale şi înnoitori | Reprezentarea în grup a económilor | Săliştenii – două atitudini în faţa demnităţii şi bunăstării. Personalitate colectivă în anul 1878 | Dacă poţi avea noroc altfel, te laşi de oi! Sălişteanul Bucur Muntean. | În faţa destinului: fiice de económi – econoame preotese*;

La intersecţie cu alte activităţi tradiţionale şi noi oportunităţi este zona unde ne sunt prezentate forme de relaţii mai ales cu sectorul meşteşugăresc din viaţa satului românesc.

Personalitate şi nonconformism. *Obiceiuri versus norme civile şi religioase*, subcapitol în care sunt istorisite şi dezvăluite *Dezordini tulburătoare de linişte | La nunte | Despărţanii*.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ÎNTR-O LUME RĂSTURNATĂ. RĂZBOAIE. COLECTIVIZARE este un capitol deosebit în sensul că aici se folosesc mărturii din familii contemporane ale urmaşilor económilor: rememorări, note, scrisori de pe front şi amintiri etc.: ec. Maria Constantin Brescan (n. Rodbav, Făgăraş), Ploieşti: *Un econom ratat*. Ioan Brescan. *Scrisori de pe front. 1940-1944*; Anița Nandriş Cudla, Mahala, Bucovina, prin bunăvoința dr. Gheorghe Nandriş: *Secvențe bucovinene memorialistice*; Prof. Maria Pal (n. Ludoş), Sibiu: *Dacă poți avea noroc altfel, te laşi de oi!* Sălişteanul Bucur Muntean; şi ing. Emil Uncheşel (n. Cincul Mare), Iaşi: *Cătană la'mpăratu' şi chiabur la comunişti*. Mărturiile prof. Adela Țața, Sibiu, n. Sălişte,: *Economi de oi de-ai lu' freacă sfanți* sunt prezentate mai sus). Notele asociate acestor intervenții aparțin autoarei.

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE- un text sub titlul *În vâltoarea vieții,* urmat de *Anexe* | *Indici de nume.*

ICOANE ÎN TIMP [ilustrații color: 51 pagini cu 139 imagini] | *Lista explicațiilor la ilustrațiile color - planşe* cu *Indici de nume,* apoi *Prescurtări.*

Credibilitatea documentarului decurge şi din faptul că sursele folosite nu au fost alcătuite pentru a deveni imagini *în viitorime* (cu foarte puține mici excepții). În afara fotografiilor, documentele folosite provin din *informații redactate pentru alte utilizări decât pentru posteritate*: intervenții de presă, rapoarte de la adunări, chestiuni comerciale, politice imediate, îndemnuri, reclame, oferte de vânzări, impresii cu adresanți din propria intimitate, acte cu caracter administrativ, reglementări religioase şi *civile* etc., adunate, selectate, valorizate, puse *în context* după cărți, periodice, documente de arhivă, informații de teren etc.

Astfel, bine documentat, acest volum poate fi clasificat drept *carte de învățătură*, în care putem să ne regăsim mulți dintre noi: români oarecare, dar, nu în ultimul rând, muzeografi care gestionăm bunurile şi creațiile acestei elite rurale româneşti, creatori şi lideri de opinie, care putem afla şi înțelege ce/cine şi cum erau económii noştri, ce loc au ocupat ei în societatea pe care am moştenit-o. Cum spunea deja un cititor implicat în acest demers –dr. Gheorghe Nandriş, însuşi autor al câtorva volume de monografii familiale şi tematice–, *„încă odată felicitări pentru ECONÓMII, care va rămâne o carte documentară de valoare*".

În urmă cu doar câțiva ani (tot în *CIBINIUM*), Ana Grama ne-a prezentat un reportaj din vara anului 1852, de la vizita Împăratului în Sibiu şi momentele festive ale acesteia în relație directă cu românii, cu *cinstirea* pe care o descoperiseră *din partea ceilorlalți* şi unde erau numiți concret: *económi*. Pe coperta a 4-a a volumului apare o imagine color a acestei vizite (orig. la Galeria de Artă Brukenthal), mai convingătoare decât orice cuvinte ce se referă la *económii* români *–fie şi în devenire–* din acel moment. Sunt aici răşinăreni şi sălişteni în alai „(...) *în păduricea Dumbrava* [Sibiului] *numită* (...) *O priveliște estraodrinară spre reverința înălțatului óspe din partea economilor de oi.* (...) *mandă Maiest. Sa ca fetele împodobite cu cununi de flori, care constituia plasa nuntaşilor (...)*", *să le poată privi „îndelung, cu o deosebită plăcere*". Sibiu, în *25 iuliu (st.n.) 1852*. Pe podium, tânărul împărat Franz Josef lângă copacul care, în cadrul unor serbări din anul următor, a devenit *stejarul împăratului*, vandalizat ulterior de *un rebel.* Această *poveste adevărată* justifică şi ilustrația copertei I, unde *„zidul, floarea şi fereastra*" reprezintă, la fel ca în spiritul economilor noştri, *„trăinicia, puritatea şi aspirația spre lumină". **Muşcata**, floare exotică până în secolul al XVIII-lea, a făcut epocă în ferestrele, pe treptele şi lângă casa económului, până în secolul al XX-lea.* (După TR şi G*T*, nr. 56, 1852).

Mulțumim Doamnei Ana Grama pentru lucrarea pe care ne-a oferit-o *spre cunoaştere*: *studiu, înțelegere şi folosință.*

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Coperta 4 – Răşinăreni şi sălişteni în alai la o serbare din Dumbrava Sibiului, în 25 iuliu (s.n.) 1852. Pe podium, tânărul împărat Franz Josef lângă copacul care, a devenit ***stejaul împăratului.***
(orig. la Galeria de Artă Brukenthal)

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Ştefan Orth, Grafică aplicată | Alkalmazott grafika | Gebrauchsgraphik
Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2013, 100 p.

Valerie DELEANU*

O fericită coincidenţă face ca aniversarea a 50 de ani de existenţă a Muzeului în Aer Liber din Dumbrava Sibiului să coincidă cu apariţia, în Editura „ASTRA Museum", a albumului care rezumă activitatea aproape la fel de îndelungată a creaţiei publicitare a unui artist atât de deosebit, precum pictorul şi graficianul Ştefan Orth. Destinul artistului se leagă, prin creaţia sa, prin intermediul afişului de cel al muzeului.

În anul 2013, Ştefan Orth este şi autorul afişului aniversar al celor 50 de ani sărbătoriţi de muzeu; ceea ce este mai mult decât o coincidenţă, este rezultatul unei îndelungate colaborări cu muzeul sibian.

Albumul pune în evidenţă doar o parte a creaţiei artistului, e drept cea mai cunoscută, cea mai populară, cu impact în existenţa culturală a oraşului Sibiu. Grafica afişului este expresia cea mai elocventă a talentului artistului. O exemplară relaţie a elementelor ce structurează afişul - text, simbol, grafic, colorit şi atractivitate -, asociate original de personalitatea artistică a autorului leagă comanditarul cu evenimentul şi timpul.

De-a lungul activităţii sale a fost solicitat la manifestări şi festivaluri culturale locale sau cu impact internaţional (*Festivalul Cibinium, Sibiu – Capitală Culturală Europeană, Festivalul de Jazz* - al cărui simbol l-a creat), expoziţii, competiţii sportive, reclame, afişe politice, ilustraţie de carte, ex-librisuri realizate grafic cu metode tradiţionale şi colaj foto (aşa cum observă în *Prefaţă* criticul de artă Valentin Mureşan, mai puţin grafică de calculator): o dovadă că ideea primează tehnicii în cazul lui Ştefan Orth.

Ideea se realizează prin simbolul care este esenţa a fiecărui afiş semnat Ştefan Orth. Din acest punct de vedere, artistul se apropie cu realizări inedite de şcoală afişului polonez, unde esenţialul este redus ca şi în sculptura lui Brâncuşi la cuantificarea semiotică, cucerirea cea mai modernă a graficii publicitare.

Întâlnirea cu simbolurile lui Ştefan Orth este o adevărată aventură plăcută. Pentru Sibiu, poate după Emil Fischer, Ştefan Orth este artistul care a înţeles cel mai bine simbolistica de *burg*, vital rezistent în timp prin potenţialul său de imagine şi cultură. Instituţii, evenimente, solicitări culturale, toate îşi găsesc simbolurile în mintea iscoditoare şi talentul artistului.

Colaborarea dintre Ştefan Orth şi muzeul sibian datează încă din anii '70, în cadrul Complexului Muzeal Brukenthal (Muzeul Tehnicii Populare fiind iniţial parte a acestui complex). Conducerea muzeului (Corneliu Bucur, ulterior Valeriu Olaru) a înţeles cât de mult câştigă în imagine un afiş semnat de Ştefan Orth, colaborarea cu un asemenea artist însemnând realizarea unor afişe de popularizare a muzeului, a expoziţiilor sale, a sesiunilor de comunicări, a manifestărilor sau performanţelor sale. Artistul a răspuns prin inteligenţă şi talent, cele două cerinţe ale semanticii afişelor sale.

Începutul a fost legendarul afiş al Dumbrăvii – afişul cu „ursuleţii care beau bere" în contextul oferit de Muzeul în Aer Liber, Grădina Zoologică şi Hanul Dumbrava.

Diversitatea tematică a afişului muzeal a cuprins, în continuare, o arie largă, de la zilele internaţionale ale muzeului (1978) la cele ale protejării Patrimoniul Naţional Cultural (un simbol sferei

* cercetător ştiinţific, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

protejat de cub întruchipând coroana unui arbore, tulpina alcătuind textul legislativ, iar rădăcinile înfipte în solul tradiției), la Anul Internațional al Patrimoniului (2001). Într-un alt simbol – umbrela – patrimoniul era de asemenea ocrotit. Multe afişe se referă la expoziții muzeale, festivaluri, manifestări. Fiecăruia îi găseşte simbolul caracteristic: furca de tors, rozeta, pasărea sufletului, motivul ornamental, fără monotonie sau ostentație. Târgul de Jucării îşi găseşte simbolul în morişca de hârtie, Olimpiada Meşteşugurilor Artistice Tradiționale în simbolul cocoşului. Muzeul în Aer Liber s-a regăsit în afişul lui Orth prin simboluri ale tehnicii populare asociate cu timpul, umorul şi natura: ciutura – floare, fântâna cu apa vie a tradiției conservate în muzeu. Artistul a fost alături în 2001 când muzeul a primit trei premii de performanță. A realizat şi grafica pliantului *Deschideți poarta cea mare*, coperta broşurii Proiectele Muzeului ASTRA (2004), afişul Simpozionului Cultură – Tradiție – Toleranță (templul cu cariatide în port popular) precum şi afişul Programului Tezaure Umane Vii (mireasa în fața oglinzii).

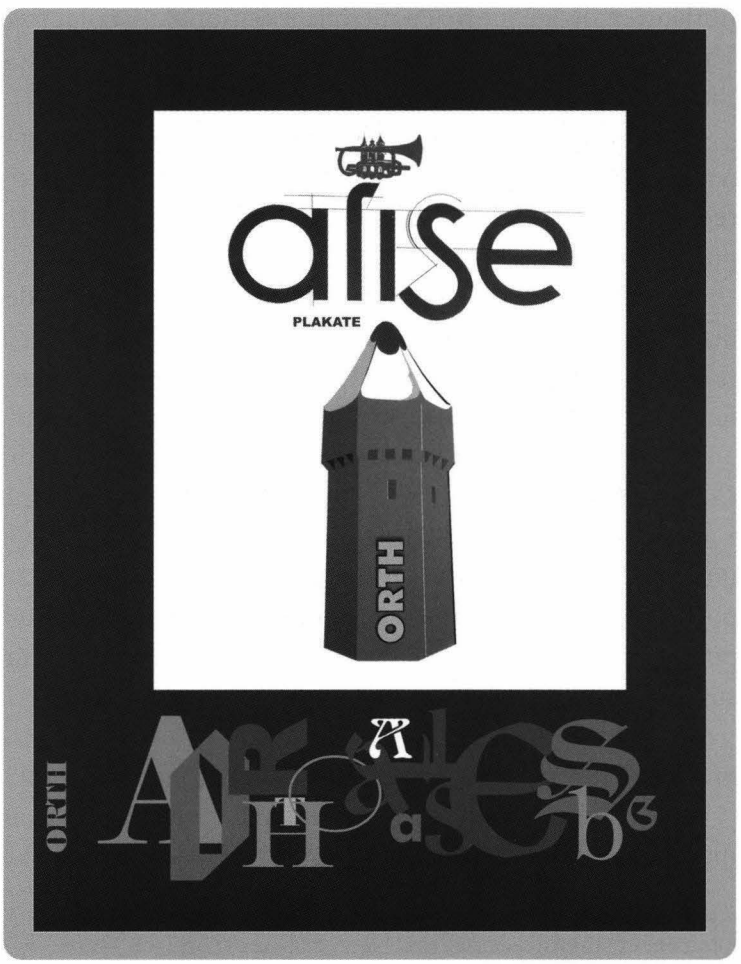
Toate aceste simboluri au depăşit perisabilitatea temporală a afişului, devenind simboluri acceptate de muzeu în activitățile sale.

Artistul poate fi mândru de acest lucru.

Este rezultatul devotamentului său față de o grafică solitară de context. Bazată pe citirea rapidă în simbol a semnificațiilor esențiale, dar şi pe dinamica solicitată de moment. De bun gust, inteligență, vigoare şi colorit atractiv, cu impact emoțional, cel care îi priveşte afişele e captivat şi chiar subjugat de ele atât pe plan sublimat, cât şi pe plan conştient.

Albumul apărut în condiții grafice excelente, meritul fiind al Editurii „ASTRA Museum" şi al Tipografiei Honterus.

Citindu-i biografia la finalul albumului nu poți să nu fii uimit de asocierea studiilor sale artistice cu cele teologice (inclusiv de bizantinologie), rezultatul graficii sale nefiind dogmatic, ci dimpotrivă, deschis spre modern şi rațională artistică.

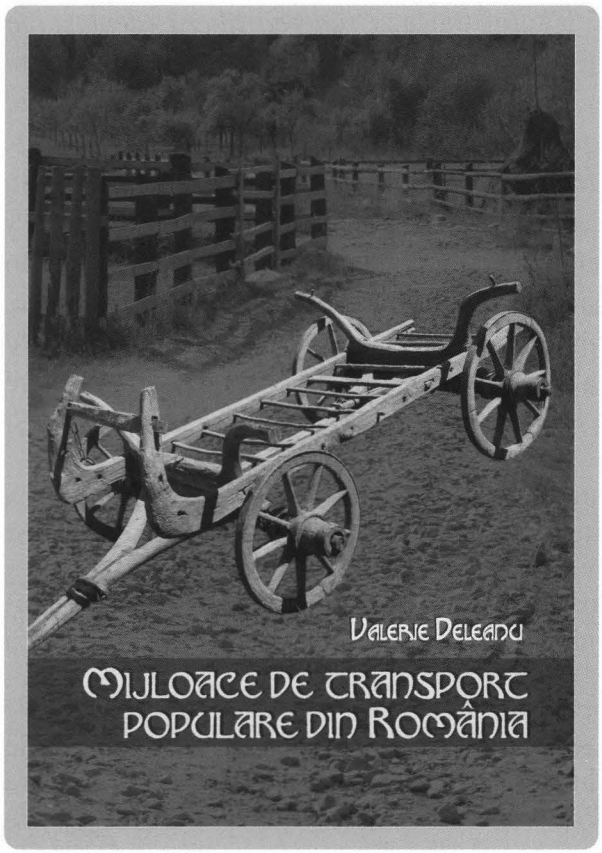


Născut în anul 1945, când războiul încă nu se terminase, într-un sat din „Europa Centrală", eufemism care trimite cu gândul la copii din filmul „Valahol Europaban". Ştefan Orth ne dăruieşte, parcă, în compensație, în afişele sale, magia bucuriei de viață exprimată prin simboluri.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Valerie Deleanu, *Mijloace de transport populare din România*, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2011, 318 p.

George TOMEGEA*



După 45 de ani de cercetare a tuturor tipurilor de mijloace de transport tradiționale în anul 2011, cercetătorul Valerie Deleanu își încununează îndelungata activitate prin apariția lucrării cu titlul *Mijloace de transport populare din România*. Apariția în colecția *Restituiri* a Editurii „ASTRA Museum" reprezintă principalul motiv pentru care pe lângă lucrarea propriu-zisă, cartea mai cuprinde un *Curriculum vitae*, realizat chiar de autor, precum și un articol omagial dedicat cercetătorului cu ocazia împlinirii a 70 de ani, *Cercetătorul științific Valerie Deleanu la 70 de ani*, semnat de Maria Bozan. De asemenea, trebuie să menționăm că volumul se încheie cu *Catalogul Pavilionului de prezentare a mijloacelor de transport (vehicule rulate)* din cadrul Muzeului în Aer Liber din Dumbrava Sibiului, *expoziția-copil* a reputatului cercetător.

Lucrarea începe cu o *Prefață* semnată de Mihai Sofronie, cel care, alături de Hedwig Ruşdea, a pus bazele sectorului de transporturi populare din Muzeul în Aer Liber. Cu o atenție deosebită, pentru ca nu cumva să uite vreun colaborator, fie el mentor, coleg mai vechi sau mai nou, autorul își începe demersul cu *Mulțumiri*.

Venind în sprijinul cititorului, autorul introduce încă de la început *Codificări utilizate în volum* și o *Terminologie etimologică*.

În primul capitol *Dimensiunea istorică a transporturilor* Valerie Deleanu face o scurtă sinteză a tuturor mijloacelor de transport folosite de-a lungul istoriei în spațiul analizat. Dorim să atragem atenția asupra utilizării de către autor a termenului de *epocă prefeudală*, noțiune perimată în actualul discurs istoric, fiind de preferat folosirea sintagmei de *ev mediu timpuriu*, mult mai corectă și acceptată pe scară largă de către cercetători.

În capitolul al doilea *Dimensiunea antropologică a transporturilor*, autorul subliniază importanța deplasării în însăși existența umană făcând referiri în cadrul mai multor paliere, și anume generator, funcțional și cultural. Merită subliniată abordarea palierului cultural din care nu lipsesc nici imaginea mitico-religioasă a transporturilor, nici rolul acestora în dezvoltarea limbii sau regăsirea lor în genurile folclorice, în proverbe sau în ghicitori.

În capitolul al treilea *Transportul și civilizația* sunt definite cele două noțiuni și se fac precizări legate de problemele cercetării domeniului. Considerăm ca fiind foarte utile precizările cu privire la sistemul transporturilor populare, prin explicări pertinente a tipurilor de energie folosite, a

* Doctor, muzeograf, Complexul Național Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: tomegea_george@yahoo.com

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

modalităților de realizare, precum şi clarificările în deosebirea dintre *categorii de mijloace de transport* şi *clase de mijloace de transport*. De asemenea, înțelegerea facilă a structurilor mijloacelor de transport este dată şi de realizarea unei schițe a structurilor de cuplare a poverii, a celor de deplasare, precum şi a celor energetice şi de transmisie (p. 43).

Următorul capitol, *Categorii şi clase de mijloace de transport populare* este partea cea mai consistentă a lucrării, fiind făcută o distincție clară între transporturile pe sol şi pe apă. În ceea ce priveşte prima categorie, cea a transporturilor la sol, autorul tratează *căderea liberă (deplasarea gravitațională), mijloace de locomoție, mijloace de transport purtate de animale (transportul pe spatele animalelor), mijloace de transport prin purtare (transportul prin purtarea poverii pe corpul uman), mijloace de transport utilizând târârea, mijloace de transport utilizând alunecarea, mijloace de transport prin rulare folosind tracțiunea umană, mijloace de transport prin rulare folosind tracțiunea animală*. Se observă că la începutul fiecărei secțiuni, cercetătorul abordează problematica generală a diverselor tipuri de transport, bazându-se mai ales pe modul de funcționare al respectivului sistem. În cadrul fiecărei modalități de transport se distinge clasificarea pe categorii, clase, tipuri şi variante, făcând clarificări pertinente atât în ceea ce priveşte terminologia, cât şi structurile ce compun fiecare mijloc de transport în parte, arătând, totodată, modalitatea de funcționare. Cea de-a doua mare categorie, a transporturilor pe apă, este tratată cu acelaşi stil foarte tehnic, dar explicit în acelaşi timp. Şi în acest caz autorul recurge la categorii, clase şi tipuri.

În cadrul acestui capitol se remarcă utilizarea aproape în exces a codificărilor, uneori acestea îngreunând lecturarea, cititorul fiind obligat să se tot întoarcă la lista de la începutul lucrării, dar acest lucru nu scade cu nimic valoarea ştiințifică, fiind vorba mai mult de o alegere personală a autorului.

În final, autorul simte nevoia clarificării unor termeni legați de mijloacele de transport tradiționale pe care îi cuprinde într-un *Glosar*, care ajută mult cititorul care nu este familiarizat cu noțiunile legate de subiect.

Lucrarea se încheie cu o *Bibliografie* şi un abstract în limba engleză.

Trebuie să remarcăm faptul că întreaga lucrare este însoțită de ilustrații grafice, ce constau fie din fotografii din arhiva Muzeului ASTRA, fie din schițe, scheme şi desene realizate chiar de către autor, acestea făcând dovada că în spatele cercetătorului, *aproape matematic* am putea spune, sexistă un suflet şi o mână de artist.

Parcurând întreaga lucrare se observă că Valerie Deleanu a utilizat în cea mai mare parte rezultatele propriilor cercetări de teren întreprinse în cei aproape 50 de ani de activitate. De asemenea, trebuie apreciată răbdarea, pasiunea, tenacitatea şi sârguința de care autorul a dat dovadă de-a lungul timpului, pentru a supune tiparului o lucrare cât mai completă şi cât mai complexă.

În final, trebuie să ne arătăm recunoştința față de reputatul cercetător care a reuşit să îmbogățească bibliografia domeniului cu o lucrare, care se va dovedi a fi un instrument de lucru extrem de util pentru generații actuale şi viitoare de specialişti.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Morile de vânt din Dobrogea. Hedwig Ulrike Ruşdea în memoria etnomuzeologiei româneşti, Editura „ASTRA Museum", Sibiu, 2012, 350 p.

Lucian ROBU*

Domeniul cercetării multidisciplinare a Dobrogei a suscitat un interes aparte, în rândul oamenilor de ştiinţă români şi străini în secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Nu este momentul şi nici locul redării preocupărilor şi contribuţiilor documentare vaste, referitoare la patrimoniul spiritual – istoric al anticei regiuni istorice, ci trebuie doar surprins faptul că volumul supus atenţiei se integrează întocmai ansamblului investigativ-bibliografic al „temei" etnologia şi istoria spaţiilor componente dobrogene[1].

Importanţa academică imediată a volumului *Morile de vânt din Dobrogea. Hedwig Ulrike Ruşdea în memoria etnomuzeologiei româneşti* se decantează la o primă parcurgere critică a paginilor sale. Tematica, structura, sistematizarea materialului ştiinţific, dar mai ales dificultatea elaborării unei asemenea publicaţii sunt specifice investigaţiei biografice, atunci când contemporanii încearcă să redea fidel, cât mai obiectiv cu putinţă, imaginea şi opera personalităţii în cauză.

Omul şi specialistul care coagulează întreaga formă a volumului este Hedwig Ulrike Ruşdea. Născută la Sibiu în anul 1924, H. U. Ruşdea optează iniţial pentru o carieră total opusă destinului ei de mai târziu. Abandonând studiile de medicină şi absolvind cursurile Facultăţii de Litere a Universităţii Bucureşti, în anul 1951, în cadrul Secţiei de Germanistică[2], Hedwig U. Ruşdea parcurge etape profesionale importante: redactor în cadrul Editurii Consiliului Central al Sindicatelor, ziarist al cotidianul „Neuer Weg" (devenind unul dintre cei mai buni traducători de limbă germană din România), iar în perioada 1958-1962, cercetător în cadrul Institutului de Cercetări al Academiei Române, secţia Sibiu. Acumulând o vastă experienţă de cercetare şi redacţională, aceasta va fi un ajutor substanţial în elaborarea sintezelor de mai târziu.

Anul 1962 marchează intrarea doamnei Ruşdea în echipa deja constituită la muzeu, de către dr. Cornel Irimie. Era perioada definită de provocările începuturilor muzeale, caracterizate de investigaţiile în teren şi deopotrivă de reconstrucţiile de instalaţii.

Pentru a aduce explicaţii suplimentare cititorului care ar observa o anume dihotomie între titlu şi diversitatea studiilor din volum, trebuie precizat faptul că editorii au accentuat prin titlu, identitatea ştiinţifică a multiplelor preocupări ale Hedwigăi Ruşdea. Se disting dimensiunile operei sale complexe, studierea *de profondis* a sistemului mulinologic dobrogean, dar şi a relaţiilor sociale dictate de existenţa morilor de vânt, în proprietate privată şi în comunităţile rurale.

Repunerea în circuitul ştiinţific a studiilor definitorii ale reputatului muzeograf sibian comportă o importanţă aparte şi răspunde unor exigenţe ale momentului: este readus astfel, în atenţia publicului de specialitate şi nu numai, un cumul de studii, articole, rapoarte şi însemnări de teren, mare parte inedite, altele apărute în publicaţiile muzeului, în urmă cu câteva decenii. Aceste publicaţii au dobândit în timp, un caracter de raritate, deci fiind de o mai dificilă accesibilitate. Un alt reper important al volumului ţine de perspectiva comparativă ce se creează între modelele de cercetare de acum 4 decenii,

* muzeograf, Complexul Naţional Muzeal ASTRA, Sibiu; e-mail: lucian.robu@muzeulastra.com

[1] A. P. Arbore, *Caracterul etnografic al Dobrogei sudice: Din epoca turcă. până la 1913*, Editura Glasul Bucovinei, Cernăuţi, 1938; A. P. Arbore, *Din etnografia Dobrogei. Aşezările bulgarilor-Societatea pentru cercetarea şi ştiinţa Dobrogei*, Editura Văcărescu, Bucureşti, 1916; C. Brăiloiu, *Folclor din Dobrogea*, Editura Minerva, Bucureşti 1978; Teodor T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1962; Paula Popoiu, *Dobrogea, memoria pământului*, Editura Mega, Cluj–Napoca, 2008;

[2] Denumirea oficială a universităţii era „C.I. Parhon".

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

reunite în paginile articolelor şi cele aplicate de specialiştii de astăzi ai muzeului. Se pot contura astfel, într-o proiecţie analitică, perspective de investigaţie etnografică şi etnologică, de ieri şi de azi.

Personalitatea lui Hedwig Ruşdea, om de litere, ca formaţie jurnalist în cadrul redacţiei ziarului „Neuer Weg"[3] şi apoi redutabil etnograf, viziunea sa metodologică şi tematică pe termen lung demonstrează o largă capacitate de cuprindere culturală, într-o perioadă istorică (anii '50) extrem de vulnerabilă, în ceea ce priveşte afirmarea veridicităţii oricărui „discurs" ştiinţific. Aceasta este aşadar, o altă dominantă, dar şi o misiune îndeplinită a cărţii.

Orizontul de cercetare asupra patrimoniului material-tehnic al Dobrogei, just relevat de conţinuturile cărţii, este foarte complex, insistându-se pe detalii de cultură materială şi spirituală. Mai mult decât atât, se remarcă în rapoartele cercetării de teren ale H.U. Ruşdea (devenite veritabile repere ale ştiinţei etnografice) absenţa conţinutului ideologic ce jalona, în deceniile regimului comunist şi publicaţiile de profil etnologic.

Volumul se dezvoltă în două direcţii, în relaţie cu specificitatea materialului documentar şi a activităţii de cercetare memorialistică derulate de editori:

1. Prima secţiune, **Lucrări ştiinţifice semnate Hedwig Ruşdea (în manuscris şi publicate)** cumulează eterogen lucrările ştiinţifice ale H.U. Ruşdea, pe cele publicate (inclusiv pe cele de limbă germană) şi pe cele în manuscris, recuperate din arhiva ştiinţifică a C.N.M. ASTRA. Amintim aici, selectiv din sumar, câteva texte din repertoriul ştiinţific elaborat şi propus de editori: *Imagini dobrogene, Morile de vânt din Dobrogea – România, descriere şi tipologie, Catalogul morilor de vânt din Muzeul Tehnicii Populare, principii şi criterii pentru structurarea sectorului alimentar din Muzeul Tehnicii Populare, Plan tematic pentru organizarea muzeului etnografic în aer liber – Sectorul IV, Mijloace de transport şi comunicaţii Populare, Sistematica ocupaţiilor tradiţionale; Din experienţa Muzeului Tehnicii Populare privind necesitatea şi metodologia reconstruirii unor monumente de tehnică populară, ş.a.*

Ineditul studiilor care nu au văzut, până la prezentul tom, lumina tiparului completează suita de articole şi contribuţii etnografice ale autoarei, din publicaţiile de pionierat, ale debutului Muzeului Tehnicii Populare.

Materialele primei părţi a volumului, constituindu-se pe baza metodei chestionarului etnografic se concentrează pe relevarea specificului etnografic a unor subzone sau chiar microzone etnografice, utilizând concepte şi metodologie analitică specifice studiilor de caz. Nu lipseşte nici demersul cercetării de salvare etnografică a unor remanenţe tehnice şi socio-economice, care defineau formele de organizare din habitatul tradiţional. Studiul model despre ultimele pive din Podeni, judeţul Mehedinţi rămâne şi azi un reper ştiinţific definitoriu, o analiză cauzală completă. Se remarcă deopotrivă metoda contextualizării, în dezbaterea studiilor de caz.

În mod esenţial însă, se disting abordările etnologice, antropologice şi deopotrivă istorice sistematice, rezultat al amplelor campanii de cercetare în spaţiul istoric şi antropic al Dobrogei. Identificarea, cercetarea, demontarea şi reconstrucţia sistemului mulinologic al Dobrogei istorice, ca şi completarea habitatului rural, prin repertorierea şi transferul complexului economic-gospodăresc Mahmudia, reprezentativ pentru comunităţile multiculturale şi multietnice din Nordul Dobrogei, sunt direcţiile fundamentale care conferă maximă importanţă operei muzeografice a Hedwigăi Ruşdea.

Alte contribuţii etnografico-documentare reunite în această primă parte a cărţii, demonstrează maxima implicare şi exigenţe organizatorice şi ştiinţifice majore ale echipei de specialişti, din prima

[3] „Neuer Weg" (în română „Drum Nou") a fost un cotidian central de limba germană, finanţat de stat, care a apărut în România în perioada anilor 1949-1992, fiind destinat minorităţii germane din România.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

generație a Muzeului în Aer Liber, aceia care au conturat prima etapă a existenței muzeului[4]. Studiile reputatului specialist sibian evidențiază, în mod sistematic, validitatea argumentelor etnografice care au stat la baza organizării a două sectoare importante din configurația tematică a M.T.P.: *Sectorul Alimentar* şi *Sectorul Mijloace de transport şi comunicații populare.*

Potențialul de cuprindere şi de sinteză al autoarei, precizia şi acuratețea detaliului informației (în concordanță deplină cu tipicul chestionarelor etnografice elaborate de Academia Română) se remarcă, în substanța textelor sau a observațiilor de teren.

În sine, chiar rapoartele de cercetare *in situ*, devin material indispensabil, în procesul reconstrucției instalațiilor, în contextul expoziției în aer liber.

2. Cea de a doua secțiune a volumului, **Hedwig Ruşdea în memoria etnomuzeologiei româneşti**, completând informația documentară a primei părți, formează proiecția imaginii omului Hedwig Ruşdea, dublată de calitatea de specialist, prin secvențele de memorialistică ale celor care au interacționat profesional şi uman cu doamna Ruşdea. Ioan Augustin Goia, Mihai Sofronie, Irmgard Sedler, Ilie Moise, Maria Brândan sunt doar câteva dintre numele pe care cititorul le va regăsi în volum. Colegii domniei sale reunesc amintiri ce constituie argumente şi informații prețioase, pentru profilul biografic al Hedwigăi Ruşdea. Este esențial de remarcat că însemnările şi recursul la memorie vin să completeze acele aspecte de viață, pe care arhivele nu ar fi putut să le rețină şi să le facă accesibile astăzi.

Cartea cuprinde detaliile tehnice ale morilor, prezente în fişele descriptive ale morilor de vânt, investigate şi transferate de către Hedwig Ruşdea. La fel de importante sunt graficele care însoțesc descrierile etnografice sau tehnice, completând astfel informația de bază.

Un câştig distinct al lucrării rezidă în prezența fotografiei inedite, ipostazele de teren ale doamnei Ruşdea, completându-se cu cele care o surprind în „febra" reconstrucțiilor din muzeu, alături de magistrul Cornel Irimie sau de colegii implicați în aceleaşi activități.

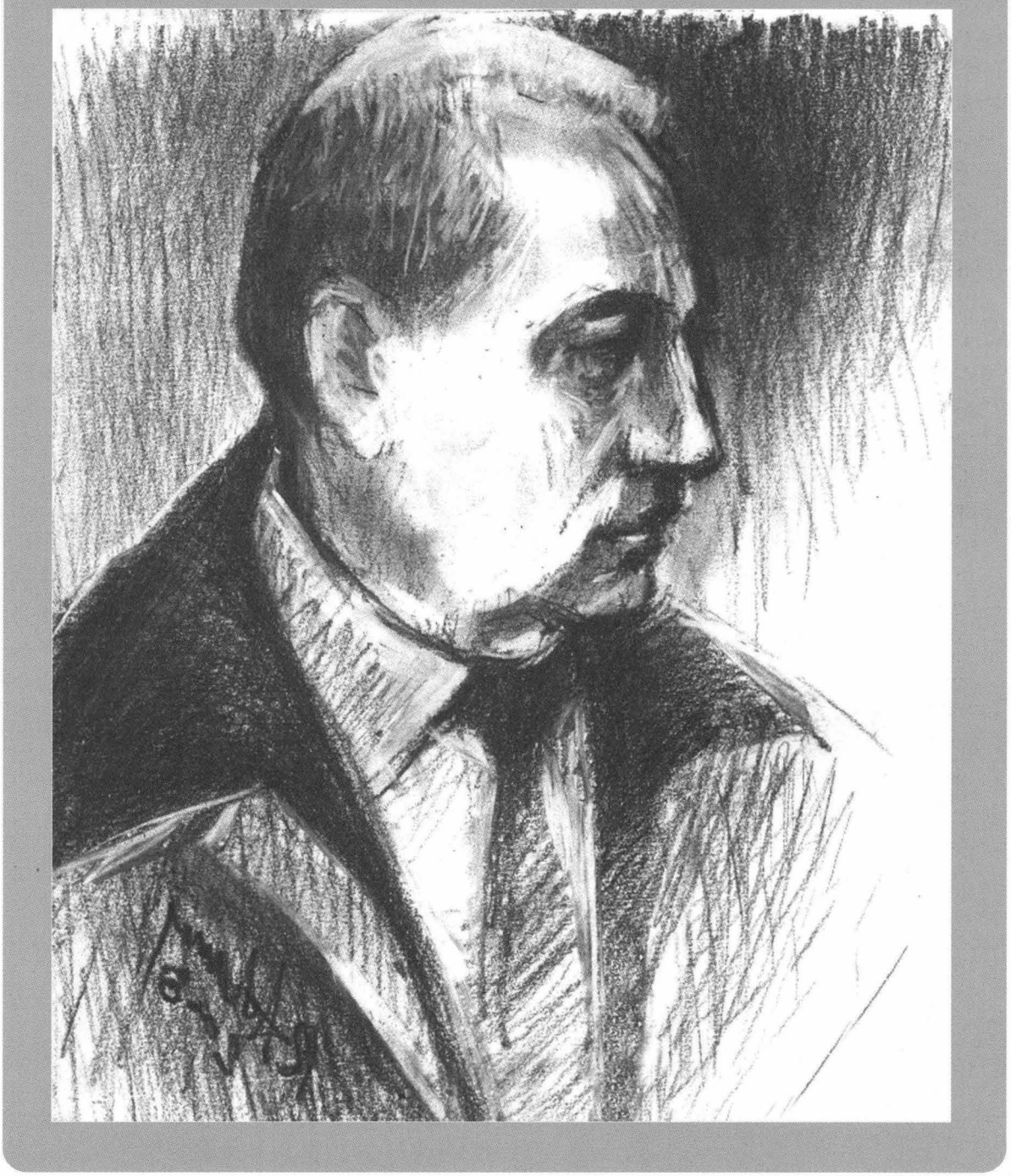
Un alt atu al volumului derivă tocmai din reuşita editorilor, ca prin studiile publicate, ca şi prin secvențele memorialistice recuperate să determine dimensiunile academice ale personalității creatoare a Hedwigăi Ruşdea. Considerăm importantă şi dimensiunea actualității preocupărilor etnografului sibian, mai ales că, într-o perspectivă comparativă, rezultatele ştiințifice ale H. Ruşdea nu au fost până astăzi infirmate, reafirmându-şi, în contextul punerii lor în circuitul academic, valabilitatea perenă.

[4] *Ghidul Muzeului Tehnicii Populare*, (coord.) Cornel Irimie, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1974, pp. 3-24.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Aniversare

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

La o aniversare - Ilie Moise 65[1]

Ana GRAMA*

În condiții speciale, așa cum se ivesc ele în viața tuturor, pentru a marca aniversarea prietenului dintotdeauna al Complexului Național Muzeal ASTRA (prieten adevărat și când acesta nu era *complex*, nici *național* și nici măcar *ASTRA*) redacția impresionantei publicații „Cibinium" s-a decis să apeleze la o colegă a tuturor, așa cum sunt eu[2]. Am fost onorată, dar și strâmtorată de spațiul tipografic și de timpul pentru redactarea unui scurt text, deopotrivă. De fapt, să scrii sintetic și expresiv despre o persoană atât de bine cunoscută, cum este domnul profesor Ilie Moise, nu e un lucru simplu. Dacă despre aceeași persoană ai mai scris de câteva ori, lucrul chiar începe să se complice. Iar când *persoana* este *o personalitate* – altfel de ce te-ai opri asupra sa ?- binecunoscută și extrem de activă în rândul breslei, ca un model necontestat de-a lungul deceniilor, încercarea de a-l surprinde în câteva rânduri devine de-a dreptul o ...(dulce) povară.

Pentru că, ceea ce am scris deja despre colegul Moise este valabil și în acest moment, voi îndrăzni să-mi verific părerile și să le confrunt, după ani, cu ale cititorilor de la acest început de mileniu. Structurând caracteristici revelate mai de mult, sau mai proaspete, îmi voi permite să afirm că am scris cu cea mai bunăcredință și aș putea să umplu în același sens multe pagini despre Ilie Moise: *redactorul - fără concurență*, care a reușit să țină în viață - și chiar cu succes - o revistă de specialitate în cele mai vitrege condiții; despre *cercetătorul* care, pe lângă calitatea studiilor sale inedite și-a exercitat cu convingere insistența asupra tinerilor - care nu i-a adus întotdeauna popularitate (ieftină) - pentru ca ei să aleagă între mediocritate și profesionism autentic: aici răspunderea era a *profesorului* și *specialistului* care era preocupat de viitorul științelor umaniste, și el izvorât din responsabilitate față de truda înaintașilor și de viitor. Acest proiect, Ilie Moise și-l pune în practică cel mai bine prin referatele la lucrări de doctorat pe care le-a alcătuit și care se pot număra cu sutele. Dar și despre organizatorul unei arhive de specialitate, aranjând și redând cercetării rezultate ale muncii înaintașilor cu aleasă generozitate, președintele juriilor la târguri, concursuri, consacrat prin bunul său renume, lărgindu-și orizontul investigațiilor în domenii neconvenționale, cum este iconografia etnologică etc. etc.

Am ajuns astfel ca în ultimele săptămâni să mă gândesc la o sintagmă verificată: *Nevoia de Ilie Moise* în mediul nostru profesional și, neapărat, în Sibiu, în ultimele decenii ale secolului trecut și cel puțin câteva decenii din secolul nostru.

LA MULȚI ANI cu sănătate, domnule profesor!

Ilie MOISE (născut 13 februarie 1948, Cut, județul Alba) este profesor de folclor și etnologie la Facultatea de Litere și Arte a Universității „Lucian Blaga" din Sibiu. Doctor în filologie (*folclor literar*) al Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, cu teza: *Confrerii carpatice de tineret: ceata de feciori*. A colaborat la *Tribuna*, *Transilvania*, *Revista* de *etnografie* și *folclor*, *Memoriile Comisiei* de *folclor* a *Academiei Române*, *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, *Rostirea Românească*, *Datini*, *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, *Cibinium* ș.a. Autor al volumelor: *Creatori populari sibieni* (1975), *Butea junilor* (1977), *Eternități sibiene* (1998), *Confrerii carpatice de tineret: ceata de feciori* (1999), *Folcloristica sibiană* (1999), *Folclor românesc* (2001), *Proiecții etnografice în comerț și turism* (2002), *Sibiu – repere etnologice* (2004), *Quo vadis, cultura populară?* (2005), *Sub semnul ceremonialului* (2007), *Efigii sentimentale* (2008), *Itinerarii clujene* (2008), *Oamenii și locurile Albei* (2009), *Seducția Muzeului* (2009), *O lume în imagini* (2011), *Povestea caselor - Casa Cut (2013)*. Coautor: *Cântecele noastre* (1969); *Dorurile, flori adânci* (1977); *Portul popular din județul Sibiu* (1979); *Sibiu – monografie* (1981) și *Săliștea Sibiului – străveche vatră românească* (1990), *Astra – între identitate și aliniere europeană – strategii culturale (2012)*.Ediții: Ioan Macrea – *De-aș mai fi o dată june* (1995); S. Fl. Marian – *Legende despre flori, insecte și păsări* (1996); Septimiu Albini – *Scrieri* (1998); Ilie Dăianu – *Scrieri* (2010); Ioan Dicu – *Jurnal de front* (2010).A colaborat la *Dicționarul general al literaturii române* – (vol. I–VI), patronată de Academia Română. Este redactor-șef al publicației *Studii și comunicări de etnologie* – anuar al Academiei Române (vol. I–XXVII). Din 2007, este membru în Comisia Națională pentru Salvgardarea Patrimoniului Imaterial. Laureat al premiului *Ethnos* (1999) pentru întreaga activitate.

* muzeograf; e-mail:gramaanna@gmail.com

[2] În sinea mea mi-aș fi dorit ca despre *Profesorul Ilie Moise* să scrie careva dintre numeroșii săi studenți, emuli etc.; am fi putut avea astfel dovada că strădaniile sale, ca și îngăduințele sale omenești, au dat roade ce vor străbate timpurile.

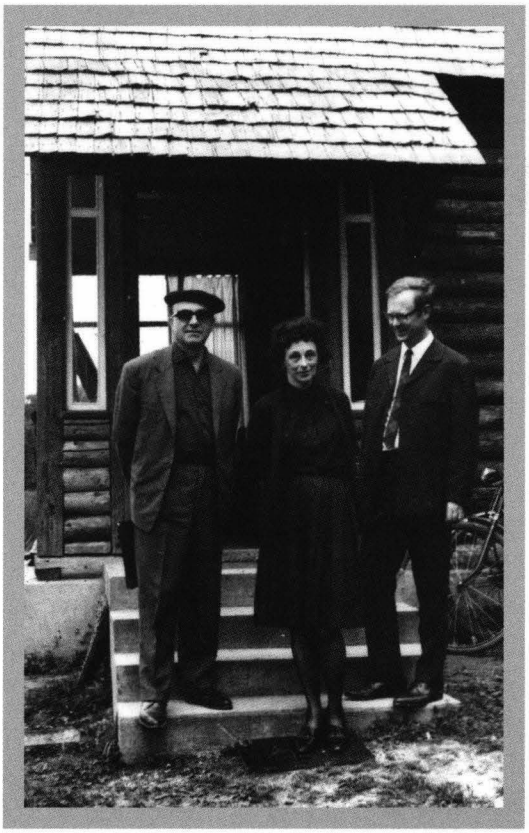
www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

In Memoriam

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Cornel Irimie - un OM

Marcela TATU*



Atunci când îți propui să scrii despre un om care a fost, demersul cere îndrăzneală, dar, în acelaşi timp, îți trezeşte şi un sentiment de sfială, de teamă chiar, pentru că el presupune să intri în viața acelui om, în intimitatea lui; teamă că nu poți pătrunde personalitatea lui în adevăratele ei dimensiuni; specială - pentru că nu e vorba de un om oarecare, ci de un REPER pentru cultura românească; îndrăzneală - pentru că eşti mult prea mic pentru a-i putea realiza un portret exact şi viabil sub toate dimensiunile care au făcut din acel om un nume de referință pentru domeniul său de activitate.

Atunci când am răspuns invitației colegilor mei de a scrie câteva rânduri despre domnul Cornel Irimie mi-am asumat riscul de a repeta ce am mai scris şi eu şi alții despre domnia sa. L-am cunoscut la sfârşitul anului 1969, când m-am angajat, inițial temporar, la Muzeul Brukenthal. M-a privit cu politețe şi amabilitatea care-l caracterizau şi mi-a propus să încep o carieră pentru care nu eram, pe atunci, pregătită. Avea darul comunicării cu oamenii, avea puterea şi ştiința de a te convinge că poți să faci mult mai mult decât te crezi în stare, să te descoperi ca potențial „profesionist", că poți să înveți şi să îndrăgeşti un alt domeniu de activitate decât cel pentru care te pregăteşti pe băncile şcolilor. Avea acea calitate, rar întâlnită, de a te trata de la egal la egal şi nu de la înălțimea personalității sale copleşitoare. Niciodată nu am avut vreun sentiment de inferioritate în prezența domniei sale. Niciodată nu s-a temut să ne împărtăşească tuturor din prea plinul cunoaşterii sale, să ne împingă să ne depăşim limitele, să învățăm, să ştim mai mult şi mai multe; niciodată nu s-a temut de „concurență"; îşi folosea puterea profesională pentru a te propulsa spre o carieră în domeniu; o făcea cu atenție, cu grijă, cu delicatețe, cu severitate, dacă era cazul, cu persuasiune. Nu jignea pe nimeni, nu-şi denigra colegii, îşi apăra „oamenii" în toate situațiile; avea înțelegere pentru toate micile sau marile lor greşeli; credea în bunătatea, corectitudinea lor, în loialitatea lor, chiar şi atunci când realitatea îi dovedea contrariul.

Dincolo de tot ceea ce a însemnat Cornel Irimie pentru etnologia românească, el trebuie să rămână în memoria noastră şi prin aceea că a făcut „şcoală"; toți cei care au lucrat cu domnia sa datorându-i mica sau marea noastră carieră profesională.

Cornel Irimie a fost un OM care ne-a învățat să fim oameni, să înțelegem, să tolerăm, să pretindem, să învățăm mereu, să lăsăm întotdeauna loc de bună ziua, să respectăm, să recunoaştem şi calitățile celuilalt, să fim buni.

Cornel Irimie a fost un OM pentru oameni.

* muzeograf, Muzeul Tehnicii Populare şi Muzeul Național Brukenthal.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

Conductor arhitect:

CORNELIU MIRCEA NEAGU
(10 ianuarie 1941 – 22 februarie 1985)

Constantin POPA*

Fiu al învățătorilor Ioan şi Felicia Neagu din Costeşti-Bistrița (județul Vâlcea) Corneliu Mircea şi-a petrecut anii copilăriei în acea aşezare vâlceană unde a urmat şi cursurile şcolii de 4 ani între 1948-1952. A venit în Sibiu (aici se născuse) pentru a urma clasele V-VII la şcoala generală nr. 5 (actuala „Regina Maria") pe care le-a absolvit în 1955, devenind în toamna aceluiaşi an, elev al Liceului „Gheorghe Lazăr", studiile medii finalizându-le cu bacalaureatul (examen de maturitate) susținut în iulie 1959.

Proaspăt absolvent de liceu, a urmat Şcoala Tehnică de Arhitectură şi Construcții a Oraşelor din Bucureşti obținând în 1962 diploma de tehnician constructor pentru arhitectură şi sistematizare care i-a îngăduit să intre în „câmpul muncii". Îl găsim, mai întâi, angajat al Direcției Sistematizare şi Arhitectură de pe lângă Sfatul Popular al Regiunii Iaşi, de unde s-a transferat în ianuarie 1964 la Întreprinderea de transport Sibiu. Următoarele locuri de muncă au fost la Direcția de Sistematizare, Arhitectură şi Proiectare Argeş, Cooperativa „Muncitoarea" Topoloveni şi mai apoi Întreprinderea Comunală Sibiu. Împlinirile profesionale pe care şi le dorea mult aveau să vină prin angajarea la Muzeul Brukenthal (ianuarie 1968), în calitate de conductor-arhitect la Muzeul în aer liber din Dumbrava. Aici şi-a putut pune în valoare calitățile profesionale deosebite. Au urmat 13 ani de activitate plină de dăruire, pasiune şi dragoste pentru creația arhitecturală tradițională românească. Din păcate sănătatea i-a fost zdruncinată mult prea timpuriu de două pre-infarcturi şi un infarct care l-au ținut o vreme în concedii medicale, fiind nevoie să accepte recomandările medicilor de a lucra doar 4 ore. Chiar şi în aceste condiții Corneliu Mircea Neagu a adus extrem de importante contribuții la realizarea muzeului în aer liber sibian. Alte probleme medicale au impus delicate intervenții chirurgicale mai întâi în țară, la Fundeni, apoi în Italia, la Roma (1984-1985), fiind operat la un spital al bisericii catolice, beneficiind de sprijinul oferit cu generozitate de doi preoți misionari români: Padre Lino şi Padre Giorgio, care au strâns fondurile necesare, şi de familia Danielei Pizzini (originară din Sibiu). La Roma a reuşit să obțină o audiență la Papa Ioan Paul al II-lea, în cadrul programului de audiențe private pe care Sfântul Scaun le acorda periodic. Operațiile dificile s-au finalizat cu bine, iar convalescența şi-a petrecut-o la Borgo Revel (lângă Torino), în familia Mariani Miriam şi Giorgione, oameni sufletişti, credincioşi şi de o rară modestie. Urma să se întoarcă la familie în februarie 1985, dar în locul lui a sosit, ca un trăsnet, vestea că un ultim infarct i-a fost fatal. A fost înhumat în pământul Italiei, la Borgo Revel, la înmormântare participând soția sa Viorica, aşteptată

* muzeograf la Secția de etnografie, între anii 1968-1990; autor al unor importante cercetări de teren, al unor transferuri de monumente în Muzeul în aer liber din Dumbrava Sibiului, autor al 45 articole şi studii, precum şi al 4 monografii cu caracter istorico-etnografic.

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

la aeroport de Oscar Luigi Scalfaro (fost ministru de interne) pe care Cornel îl cunoscuse la Veneția, dăruindu-i un ghid al Muzeului Tehnicii Populare şi primind cadou o ediție de lux Michelangelo.

Aşa a trecut în „lumea umbrelor" acest talentat profesionist al arhitecturii, „un om bun care a plecat până nu a spus tot", cum consideră fiul său Cristian. Este foarte adevărat ca s-a stins la o vârstă (44 ani) când mai avea încă multe de spus. Dar, în ceea ce este azi muzeul etnografic în aer liber din Dumbrava, amprenta lăsată de Corneliu Mircea Neagu este puternică şi nu va putea fi ştearsă niciodată de nimeni. Stau mărturie elocventă cele peste 50 relevee ale monumentelor transferate şi reconstruite în expoziția în aer liber sub atenta sa îndrumare tehnică, ultimul dintre acestea fiind al bisericii din Bezded. Extrem de meticulos şi precis căuta şi găsea soluții ingenioase pentru diversele probleme apărute în şantierele de reconstrucție. Suporții metalici la morile plutitoare se datorează unei astfel soluții, ca şi consolidarea pereților galeriei de mină căptuşiți cu rocă auriferă. A proiectat şi construit pavilionul de teascuri, într-o concepție proprie precum şi un chioşc modern (domnul Irimie îl numea „filigorie") pe malul lacului la liziera pădurii, azi dispărut. Emblema Muzeului Tehnicii Populare („ciutura" de moară hidraulică) i se datorează în exclusivitate. O vară întreagă a fost prezent, în permanență, pe şantierul reconstruirii morii de vânt din Beştepe, alături de Hedwig Ruşdea, filmând toate operațiunile.

A acumulat o bogată experiență în procesul de reconstruire a monumentelor, bazată pe observațiile amănunțite la fața locului, pe discuțiile cu meşterii locali aduşi pe şantiere precum şi pe soluțiile găsite şi aplicate în diverse situații apărute, experiență împărtăşită cu dărnicie şi altor colegi din rețeaua de muzee în aer liber, publicând împreună cu Corneliu Bucur studiul *Probleme şi studii privind metodologia reconstrucției şi restaurării monumentelor în cadrul Muzeului Tehnicii Populare*, în Cibinium 1974-78, pp. 373-385. Intervențiile sale în şedințele Consiliului Ştiințific al Muzeului Tehnicii Populare (1971, 1976) au fost mereu pertinente, precise, succinte şi la obiect.

Numărului mare de relevee li se adaugă zeci de schițe de amplasare a monumentelor în muzeu, sute de desene pentru publicația *Cibinium*, monografia *Mărginenii Sibiului*, lucrări de atestare (chiar şi de doctorat) ale colegilor muzeografi, toate într-o grafică ireproşabilă vădind un talent înnăscut pentru desene şi chiar pictură.

Corneliu Mircea Neagu „a ars" literalmente pentru meseria pe care o practica cu profesionalism, conştiinciozitate şi devotament cu totul ieşit din comun, pentru că aprecia la înaltele lor semnificații creațiile tehnice şi arhitectonice populare, şi avea arhitectura „în sânge".

Era onest, blând, înzestrat cu mult simț al umorului, coleg de serviciu întotdeauna amabil şi glumeț atunci când era cazul, risipind tensiuni ivite în şedințele de secție.

Munca din muzeu, se prelungea şi ca pasiune şi ca hobby, acasă, când împărțea timpul liber între familie şi artă. Sculpta şi picta în atelierul de la demisol până noaptea târziu, creând adevărate opere, apreciate de prieteni şi nu numai. A participat la câteva expoziții şi a dăruit prietenilor dragi multe lucrări. Toate sunt la loc de cinste, în casele lor.

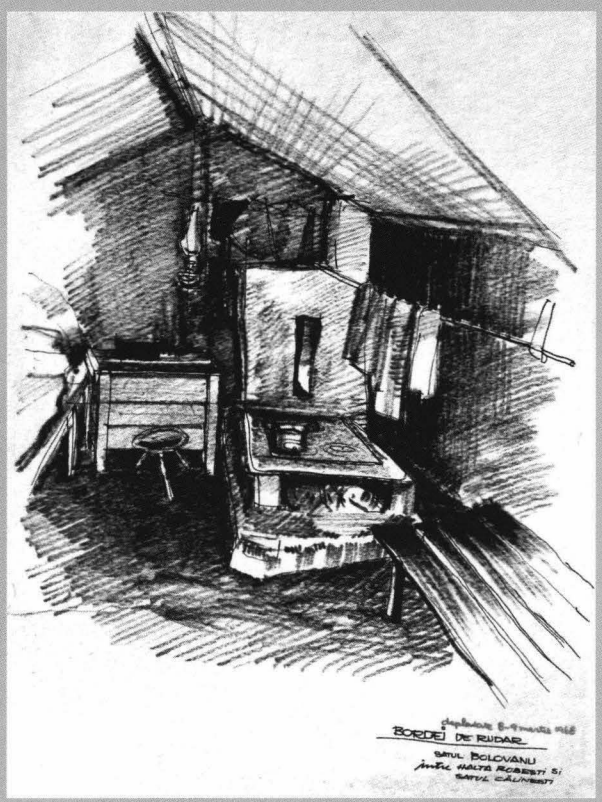
Ca familist Neli (cum îi spuneau colegii şi prietenii) a fost un soț şi tată iubitor, „mai mult decât ar fi dorit orice copil... şi ca mentor" mărturiseşte fiul său Cristian („Cris") care regretă că „nu-i va putea mulțumi niciodată pentru cum l-a crescut şi ce l-a învățat". Tatălui său Corneliu Mircea, Cris îi datorează „creionul, pensula, dalta şi bunul simț".

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

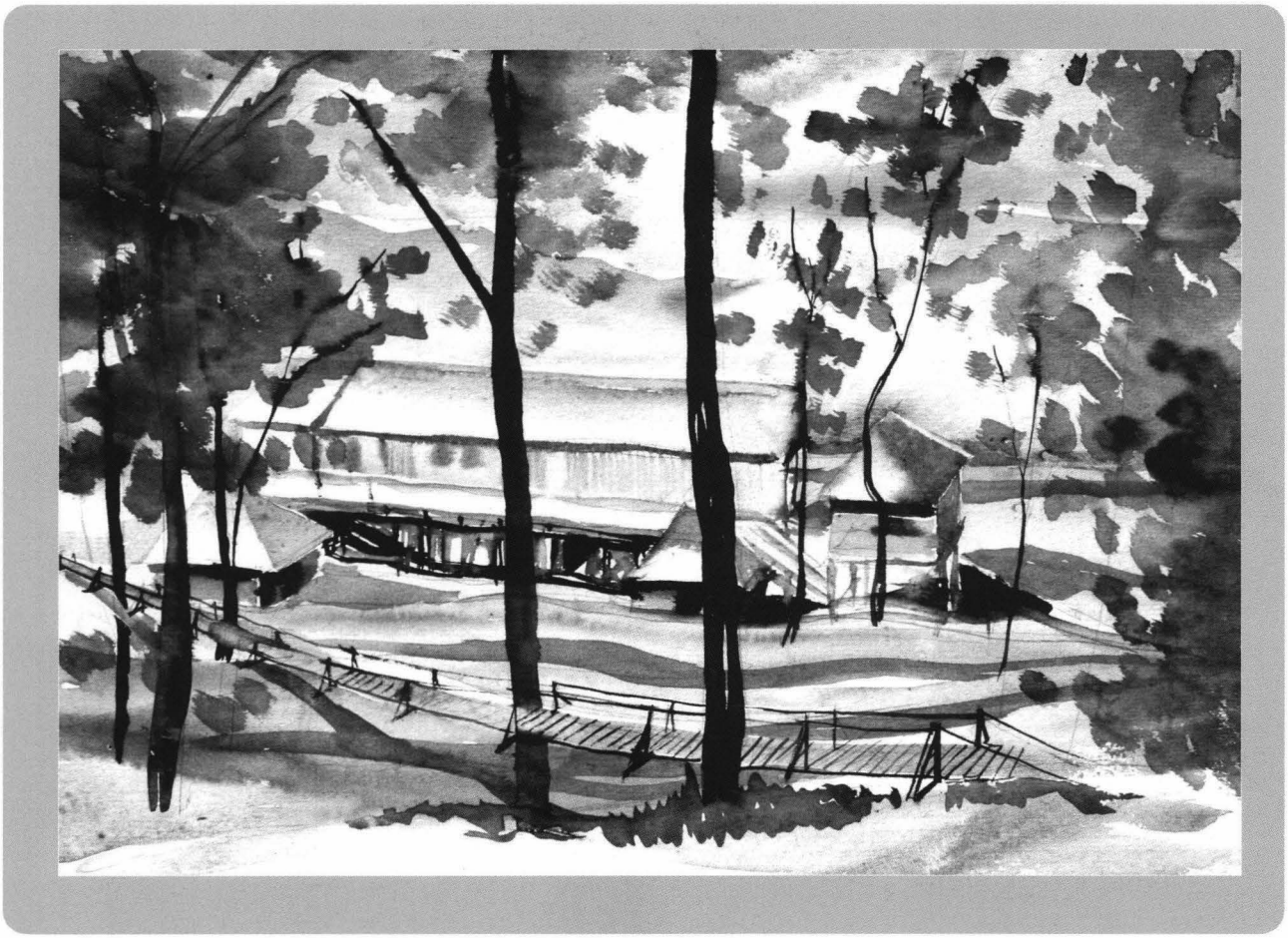
Pe şantierul reconstruirii stânii din Puru, împreună cu meşterul Petre Radu

www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

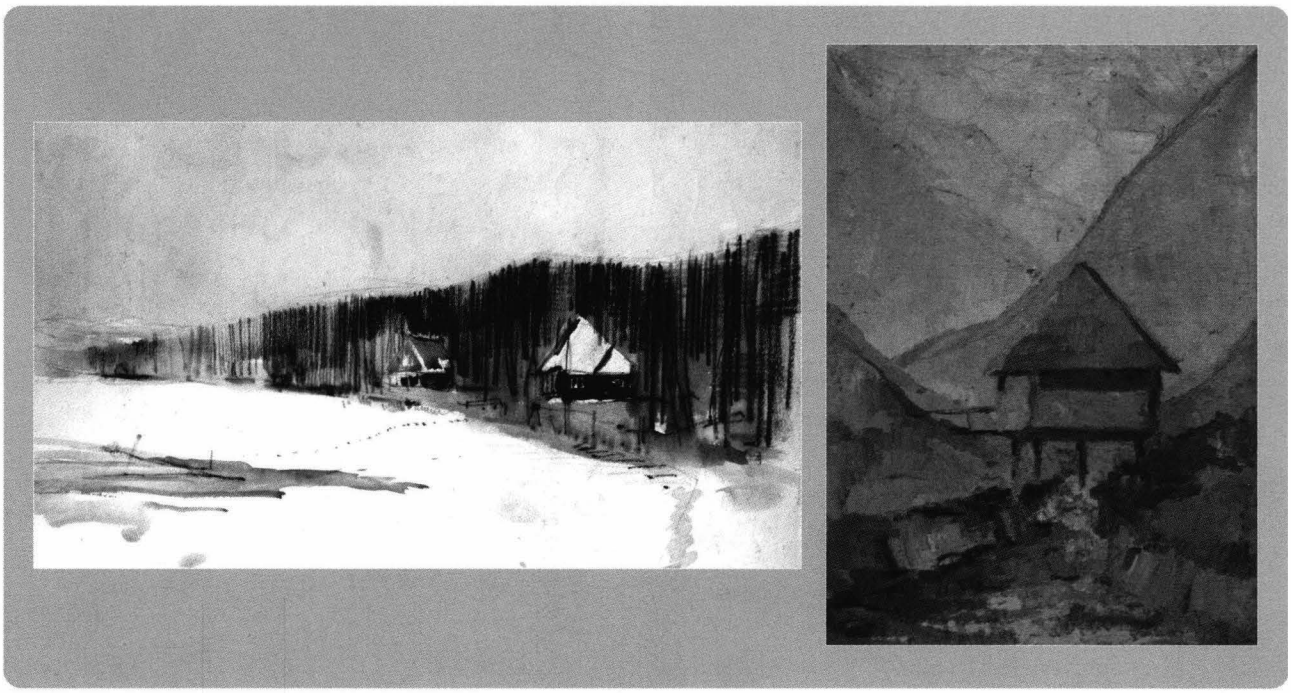
Lucrări de grafică şi pictură cu aspecte din muzeu, aflate în colecția familiei



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro



www.muzeulastra.com / www.cimec.ro

ISSN 1842-0249
ISSN-L 1842-0249
1842-0249